

Fachbereich Medien

Blumberg, Ellen

Die vielen Gesichter des Grafen Dracula -Filmische
Interpretationsmöglichkeiten eines Romans-

- Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Berlin, 2010

Fachbereich Medien

Blumberg, Ellen

Die vielen Gesichter des Grafen Dracula -Filmische
Interpretationsmöglichkeiten eines Romans-

- eingereicht als Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Vorgelegte Arbeit wurde eingereicht am:

25.02.2010

Erstprüfer

Zweitprüfer

Prof. Peter Gottschalk

Erol Yesilkaya M.A.

Berlin, 2010

„Blumberg, Ellen:

Die vielen Gesichter des Grafen Dracula -Filmische Interpretationsmöglichkeiten eines Romans- 2010 – 79 S.

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit“

Referat

In dieser Bachelorarbeit soll untersucht werden, nach welchen Regeln eine Literaturverfilmung entsteht.

Durch eingehende Analysen und Vergleiche verschiedener filmischer Interpretationen von Bram Stokers Roman *Dracula*, werden der kreative Prozess des Filmemachens und vor allem die dabei entstandenen Werke veranschaulicht. Dazu führt der Untersuchungsweg über genaue Vergleiche der Handlungs-, Personen- und Ortsstrukturen, aber auch über die Betrachtung der Vorlage, bis hin zu Deutungsansätzen der Werke.

Ziel der Arbeit ist es herauszufinden, ob es klare Regeln gibt, die festlegen, wie vorlagengetreu eine Literaturverfilmung sein muss und was ausgelassen werden darf.

Inhalt

Inhaltsverzeichnis.....	4-
1 Einleitung.....	-7-
2 Der Roman <i>Dracula</i>.....	-11-
3 Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922).....	-15-
3.1. Personenstruktur.....	-16-
3.2. Orststruktur.....	-17-
3.3. Handlungsstruktur.....	-17-
4 Dracula (1930).....	-20-
4.1. Personenstruktur.....	-21-
4.2. Ortsstruktur.....	-21-
4.3. Handlungsstruktur.....	-21-
5 The Horror of Dracula (1958).....	-25-
5.1 Personenstruktur.....	-25-
5.1.1 Jonathan Harker.....	-25-
5.1.2 Van Helsing.....	-26-
5.1.3 Arthur Holmwood.....	-27-
5.1.4 Lucy Holmwood.....	-28-
5.1.5 Mina Holmwood.....	-29-
5.1.6 Dr. Seward.....	-29-

5.1.7	Peter Hawkins, Quincey Morris und R.M. Renfield...	-29-
5.1.8	Zusammenfassung.....	-29-
5.2	Ortsstruktur.....	-30-
5.3	Die werksgetreue Umsetzung der Tagebuchform.....	-30-
5.4	Handlungsstruktur.....	-33-
5.5	Zwischenbilanz.....	-37-
6	Nosferatu – Phantom der Nacht (1979).....	-38-
6.1	Personenstruktur.....	-38-
6.2	Ortsstruktur.....	-39-
6.3	Handlungsstruktur.....	-39-
7	Bram Stoker's Dracula (1992).....	-42-
7.1	Personenstruktur.....	-42-
7.2	Gemeinsamkeiten und Unterschiede.....	-43-
7.3	Darstellung der Figuren.....	-43-
7.3.1	Van Helsing.....	-46-
7.3.2	Dracula.....	-51-
7.4	Handlungsstruktur.....	-53-
7.5	Zitate der Filmgeschichte.....	-55-
7.6	Zwischenbilanz.....	-57-
8	Dracula im Wandel der Zeit.....	-59-

8.1	Max Schreck.....	-60-
8.2	Bela Lugosi.....	-61-
8.3	Christopher Lee.....	-63-
8.4	Klaus Kinski.....	-65-
8.5	Gary Oldmann.....	-67-
9	Konklusion.....	-69-
10	Verzeichnisse, Sonstiges.....	-73-
10.1	Literaturverzeichnis.....	-73-
10.2	Internetverzeichnis.....	-74-
10.3	Filmographie.....	-74-
10.4	Abbildungsverzeichnis.....	-77-
10.5	Selbständigkeitserklärung.....	-79-

1 Einleitung

Schon von Anbeginn der Filmgeschichte, erzählten die Pioniere des Kinos Geschichten, die literarische Vorlagen hatten. So z.B. der 'Filmmagier' Georges Méliès, der bereits im Jahre 1902 mit *Die Reise zum Mond*, den wohl ersten Science-Fiction-Film drehte, indem er einen Auszug aus Jules Vernes gleichnamigen Roman verfilmte.

Es bot sich schon immer an, Stoffe auf die Leinwand zu bringen, die bereits durch ihre Romanvorlagen ein potentiell bereites Publikum ansprachen und so dem Film, als teurer Kunstform, das kommerzielle Risiko kalkulierbar machten. Daher ist es nicht verwunderlich, dass viele der kommerziell erfolgreichsten Filme aller Zeiten, zu den Literaturverfilmungen zählen, wie *Gone with the wind*, *The Godfather* und die *Lord of the rings*-, oder auch *Harry Potter*- Filme (vgl <http://www.boxofficemojo.com/alltime/>).

Einst waren nur Bücher dazu in der Lage, die fantastischsten Bilder aus fremden Welten, längst vergangenen Zeiten, oder fernen Ländern, glaubwürdig in den Vorstellungen der Menschen zu erwecken, doch heute, im Zeitalter der computergenerierten Bilder, ist fast alles zeigbar.

So mag es verwundern, dass trotz der unglaublichen Möglichkeiten, die den modernen Filmemachern gegeben sind, der alte Spruch „das Buch hat mir besser gefallen“, immer noch häufig zu hören ist. Die Charaktere wirken im Buch lebendiger, oder werden in der Verfilmung komplett ausgespart. Genauso wird oftmals mit Handlungselementen und Subplots verfahren. Film ist potentiell dazu in der Lage alles zu zeigen, was ein Roman vermittelt. Er könnte selbst für die komplexesten inneren Monologe

und Gedankengänge die in einem Roman beschrieben werden, Bilder, oder auditive Mittel finden, um diese zu interpretieren und auszudrücken. Doch was dem Film im Vergleich zum Roman fehlt, ist die Zeit, dies zu tun.

Ein Roman ist dazu konzipiert eine Geschichte in mehreren Etappen erzählen zu können. Ein Kinospielefilm dagegen funktioniert dramaturgisch so, dass er (in der Regel) ohne Unterbrechung erfasst wird. Eine Romanverfilmung müsste folglich viele Stunden lang sein, um die Vorlage ohne Auslassungen umzusetzen. Das Drehbuch eines Films arbeitet also mit Verknappung und Verdichtung, um die Geschichte seiner Vorlage zu erzählen.

Doch wie genau funktioniert eine solche Reduktion? Was darf von der Vorlage bleiben und was wird weggelassen? Diese Arbeit will untersuchen, nach welchen Kriterien die narrative Reduktion bei einer Romanverfilmung vorgeht. Gibt es so etwas wie feste Regeln, was bleiben muss und was ausgelassen wird?

Um sich den Antworten dieser Untersuchungsfragen anzunähern, wählte ich Bram Stokers Roman *Dracula*, da dieser bereits mehrfach, von verschiedenen Autoren und Regisseuren interpretiert und verfilmt wurde. Dabei gehe ich wie folgt vor.

Zuerst wird eine kurze Analyse des Romans erfolgen. Dann werden verschiedene Filmversionen analysiert. Der Vergleich dieser Verfilmungen soll Aufschluss über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den filmischen Interpretationen geben. Hierzu wählte ich *Dracula*-Verfilmungen, die in verschiedenen Quellen als besonders gelungen erwähnt wurden¹ und die meiner Arbeit

¹ vgl. z.B. Wolf, Leonard: Ein Verzeichnis ausgewählter *Dracula*-Filme, in Preiss, Byron (Hrsg.): Das Beste von *Dracula*, Bergisch Gladbach 1992, S.403

am Meisten Aufschluss über die Interpretationsmöglichkeiten des Romans gaben. Hierzu vergleiche ich fünf Filme mit dem Roman, von denen zwei, nämlich Terrence Fishers *The Horror of Dracula* und Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula*, ausführlich analysiert werden. Die Gründe, warum diese beiden Filme besonders geeignet erschienen, ergaben sich erst im Laufe der Arbeit und veränderten mein ursprüngliches Konzept, nur drei Filme auszuwählen und diese zu analysieren. Es zeigte sich nämlich, dass die Verfilmungen mitunter nicht nur auf den Roman als Vorlage zurückgriffen, sondern auch auf die anderen Verfilmungen, was eine kurze Analyse der anderen ausgewählten Filme notwendig machte.

Die fünf Filme ergeben einen chronologisch ordnenden Rahmen für diese Arbeit. Sie werden jeweils hinsichtlich ihrer Personen-, Orts- und Handlungsstrukturen betrachtet und mit der Vorlage verglichen.

Die Beiden Hauptuntersuchungsobjekte werden einer tieferen Analyse unterzogen, die vom eben genannten Untersuchungsschema abweicht, um ihre spezifischen Interpretationskonzepte zu finden.

Doch um alle fünf Filminterpretationen miteinander und mit der Vorlage vergleichen zu können, bot sich der Fokus auf ein Element an, das in allen Filmen gleich sein sollte, nämlich die Titelfigur, Graf Dracula selbst. Die Ergebnisse zu den vielen Gesichtern Draculas eröffnen letztlich einen erkenntnisreichen Blick auf die Interpretationsmöglichkeiten einer Romanverfilmung im Allgemeinen, welcher in einer finalen Konklusion festgehalten wird.

Die Literaturlage zum Thema *Dracula* ist erfreulich gut. Es gibt z.B. für Coppolas *Dracula* das komplette Drehbuch mit dazugehörigen Anmerkungen von Regisseur und Drehbuchautor. Aber auch Bücher aus der Filmpraxis, etwa von Syd Field, als auch der Theorie und sogar interdisziplinäre Bücher² konnten herangezogen werden.

² vgl. z.B. Kobus, Isabel: Dialog in Roman und Film. Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen „The Go-Between“ und „The Accident“, Frankfurt am Main 1998

2 Der Roman *Dracula*

Im Jahr 1897 veröffentlichte der Ire Bram Stoker den Roman *Dracula*, der ihm vor all seinen anderen Werken Weltruhm einbringen sollte, welcher bis heute anhält. Immer noch wird der Name *Dracula* in den verschiedensten Formen vermarktet. So gibt es nicht nur unzählige Filmversionen, die sich mal eng und mal sehr frei an die Vorlage halten, sondern es gibt “Schallplatten, Sweatshirts, Puzzles, Halloween Süßigkeiten, Buttons, Möbel und Haaröl. Es gibt sogar Getreideflocken für Kinder, Count Chokula [...].”³



Abb. 1

(vgl. Abb.1) Die Handlung des Romans dürfte entsprechend bekannt sein: der rumänische Graf Dracula, ein Vampir, reist nach England, um dort frisches Blut zu finden und wird von einer Gruppe mutiger und tadelloser Männer, angeführt vom niederländischen Dr. Van Helsing, verfolgt und schließlich getötet.

Auf den ersten Blick scheint es sich also um eine nicht weiter bemerkenswerte Geschichte um den Kampf zwischen “Gut” und “Böse” zu handeln. Tatsächlich stand der Roman im England des 18. Jahrhunderts in der literarischen Tradition des spätviktorianischen Schauerromans, der sogenannten *Gothic Novel*.

*Der typische Gotische Schauerroman handelte von einer schönen jungen Heldin aus gutem Hause und einem hochgewachsenen, finsternen Schurken, dessen Absichten absolut unehrenhaft waren.*⁴

³ Wolf, Leonard in Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S.456

⁴ ebd.

Leonard Wolf umschreibt die Charakteristika der *Gothic Novel* hier ebenso treffend, wie simpel und ebenso simpel und treffend lassen sie sich auf die Handlung von *Dracula* anwenden. So sahen auch die Literaturkritiker seiner Zeit den Roman und stuften ihn lediglich als "Trivial" ein. Doch psychologisch betrachtet, rührt *Dracula* an den Grundfesten unserer Instinkte, Triebe und auch Ängste. Er verkörpert die "dunkle Seite unserer eigenen Natur"⁵

Bei dem blutsaugenden Grafen bediente sich Stoker zwar eines realen, historischen Hintergrundes⁶, doch das Motiv der Verführung hat literarische Ursprünge, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen. Schon im alten Testament der Bibel erscheint Eva als "Sprachrohr des Bösen gegenüber dem Mann, der als Objekt ihrer Überredung erscheint."⁷

Der Akt des Blutsaugens, bei dem nicht nur die Lippen, einem Kuss gleich⁸, auf den Hals des Opfers gelegt werden, sondern der Körper von den Eckzähnen penetriert wird und es zum Austausch von Körperflüssigkeiten kommt, ist sehr stark sexuell konnotiert. Wenn z.B. Lucy vom Grafen verführt und zum Vampir gemacht wird, lockt sie ihren Verlobten Lord Godalming mit ausgestreckten Armen auf sich zu und sieht dabei sehr verführerisch aus.⁹ Diese weibliche Stärke der Verführung wird schließlich durch die geballte christlich-patriarchale Kraft der Männer beendet. So tritt Dr. Van Helsing den Vampiren nicht nur mit dem Symbol der christlichen Werte, dem Kreuz, entgegen, sondern mit einem nahezu phallisch anmutenden, Meter langen,

5 Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 466

6 vgl. Kapitel 8.5 Gary Oldman

7 Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur, Stuttgart 1992, S. 774

8 vgl. Stoker umschreibt den Biss des Vampirs in seinem Roman auch als Kuss, S.54 Bd.1

9 vgl. Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S.76/77 Bd.2

angespitzten Pfahl¹⁰. Aber es ist nicht nur die feminine Macht der Sexualität, die den christlich geprägten Werten entgegen steht, sondern jegliche Sexualität. Diesbezüglich ist Graf Dracula eine multiple Bedrohung. Er stellt eine Gefahr für die Monogamie, das Patriarchat und die Heterosexualität dar, denn nicht nur Frauen werden von ihm verführt, sondern ebenso Männer. So drückt Stoker mit seinem Roman ein Grundproblem des viktorianischen Zeitalters aus, einer "Periode, großer technologischer Innovation, eine Zeit, in der Wissenschaft und Rationalität mit Tradition und Glauben aufeinander prallten."¹¹

Stilistisch bewegt sich Stoker dabei zwischen Grusel-, Abenteuerroman und Romanze. Er erzählt seine Geschichte hauptsächlich in Tagebuch- und Briefform. Eine Authentifizierungsmethode, die zu jener Zeit durchaus als modern angesehen werden kann.

Durch diese Erzähltechnik wird nicht nur der Gestus der Authentizität erreicht, sondern gleichzeitig ändert sich stetig der Erzähler und mit ihm der Protagonist. Scheint die Geschichte erst ausschließlich aus der Sicht des Jonathan Harker geschrieben und lässt den Leser dadurch glauben, dieser sei der Protagonist, werden im weiteren Verlauf jedoch Tagebuchauszüge und Briefe von allen weiteren wichtigen Figuren dargeboten. Das Lesen und das Medium des geschriebenen Wortes scheint also ein Teil von Stokers Konzept zu sein und eröffnet einen metareflexiven Diskurs über den Roman, der hier nicht weiter betrachtet, aber erwähnt werden muss.

Diese Erzählform des Romans, die wechselnde Genrezugehörigkeit, als auch die mehrfach wechselnden Handlungsorte und die

10 vgl. Wolf, Leonard in Preiss, Byron (Hrsg.): Das Beste von Dracula, Bergisch Gladbach Juli 1992, S. 17

11 Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 250

unterschiedlichen Protagonisten lassen den Roman äußerst ungeeignet für eine Verfilmung erscheinen. Um ihn völlig vorlagengetreu in das Medium Film zu transponieren, müsste man wohl die Seiten der jeweiligen Tagebucheinträge und Briefe abfilmen. So verwundert es zuerst, dass der Roman so oft filmisch interpretiert wurde, was sich vermutlich durch seinen kommerziellen Erfolg begründet, der seit der ersten Veröffentlichung vorlag. Umso gespannter darf man sein, wie die Filmemacher in den folgenden fünf Filmen vorgegangen sind, um die Taten des Grafen auf die Leinwand zu bringen.

3 Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922)

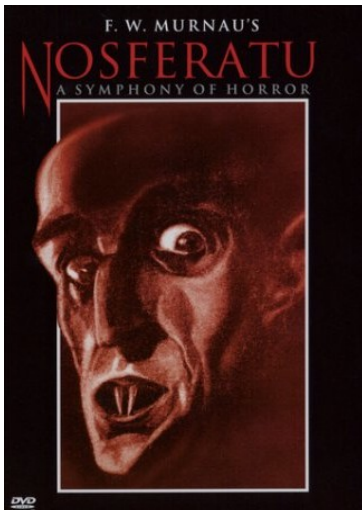


Abb. 2

1922 gilt als das Jahr der ersten *Dracula* Verfilmung. Friedrich Wilhelm Murnau veröffentlichte in diesem Jahr *Nosferatu-Eine Symphonie des Grauens*. Filmhistorisch besteht jedoch Unklarheit über die erste Interpretation des Stoffes. Mihály Kertész (der als Michael Curtiz später in Hollywood mit Filmen wie *Casablanca* zu Weltruhm gelangen sollte) arbeitete an dem Film *Drakula halála*, der inzwischen jedoch als verschollen gilt. Das Entstehungsjahr dieses Films ist leider nicht eindeutig belegt. Bei näherer Recherche werden für Kertész' Film die Jahre 1921 und 1923 genannt. Der Rezensent einer Internetseite über Vampire und deren Vorkommen in

Medien vermutet, dass „der Film [...] 1921 entstanden [ist], [...] aber erst 1923 in die frühen Lichtspielhäuser“ kam.¹²



Abb.3

Also bleibt *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* die erste Verfilmung des Stoffes und sicherlich eine der einflussreichsten für alle späteren Verfilmungen. Murnau wollte damals nicht offiziell die Rechte an Stokers Roman erwerben und änderte daher Namen und Standorte der Handlung. Inhaltlich bleibt Henrik Galeens

¹² http://www.vampireworld.com/filmpages/einzelnefilme/drakula_halala.htm

Drehbuch trotzdem an die Vorlage Stokers angelehnt, was den Film zum einen wichtig für diese Arbeit und zum Anderen zu einem Fall für die Justiz machte. Denn auch Stokers Witwe erkannte diese Ähnlichkeit zum Roman ihres Mannes und verklagte die Filmemacher. Sie gewann die Klage und die Kopien des Films wurden eingezogen und vernichtet. Glücklicherweise waren bereits einige Kopien davon ins Ausland verkauft worden, so dass der Film heute noch anzusehen ist und für diese Arbeit analysiert werden kann. Ich will zuerst die Personenstrukturen mit denen des Romans vergleichen.

3.1 Personenstruktur

Wie bereits erwähnt besaß Murnau keine Genehmigung für eine Verfilmung des Stoker Romans, so dass er sämtliche Namen änderte. Die Parallelen zum Original sind aber immer noch offensichtlich. Hauptfigur ist der Makler Hutter¹³, der mit der jungen Ellen verheiratet ist, anders als im Buch, in dem die Ehe zwischen den Beiden erst im Laufe der Handlung geschlossen wird. Es sei erwähnt, dass in der Ellen auch Züge der Lucy angelegt sind, etwa wenn sie in Fieberträumen über den Balkon des Hauses der Hardings wandelt¹⁴ und ihren Mann ruft. Der Makler Knock, der Hutter nach Transsilvanien schickt, wird nach kurzer Zeit wahnsinnig und übernimmt so neben der Rolle Peter Hawkins' auch noch die des Renfield. Hier liegen wohl lediglich ökonomische Gründe vor, da so die Einführung einer neuen Figur entfällt.

¹³ Dabei handelt es sich um den Nachnamen. Die Figur wird nicht mit dem Vornamen angesprochen.

¹⁴ vgl. Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 100ff Bd.1

Die Figur des Van Helsing ist zwar nicht gänzlich ausgelassen, wird jedoch mit der des Dr. John Seward¹⁵ zusammengelegt, als Arzt Bulwer, der jedoch nur eine ganz kleine Rolle als Hausarzt der Hutter spielt.

Des weiteren taucht das Ehepaar Harding auf, welches Ellen zu sich aufnimmt, während Hutter unterwegs ist. Diese Beiden bleiben aber eher blass und haben keine weitere Funktion. Dracula trägt hier den Namen Orlok.

3.2 Ortsstruktur

Die Gründe, die Murnau dazu veranlassten, Veränderungen der Ortsstruktur vorzunehmen, sind ebenfalls rechtlicher Natur. Das heißt, dass hier London durch den Ort Wisborg ersetzt wurde. Der Standort von Orloks Schloss wurde nicht verändert. Es befindet sich auch hier in Transsilvanien. In der Schiffsepisode werden die Orte Varna und Galas erwähnt, die im Roman wichtige Punkte der Schiffsreise markieren.

3.3 Handlungsstruktur

Murnaus Film beginnt in Wisborg. Hutter, dessen Frau Ellen und Makler Knock werden eingeführt und Hutter erhält seinen Auftrag. Bereits hier werden einige Vorausdeutungen gemacht, was Hutter in Transsilvanien erleben wird: als er Ellen einen Blumenstrauß schenkt, sagt diese: „Warum hast du sie getötet? ... Die schönen Blumen.“ Ein Passant ruft Hutter hinterher: „Nicht so hastig junger Freund. Niemand enteilt seinem Schicksal.“ Und Knock schickt Hutter schließlich mit den Worten „Es kostet zwar ein wenig Mühe, ein bisschen Schweiß und vielleicht...ein wenig

¹⁵ Im Roman wird Seward sowohl John als auch Jack genannt. Anm. d.Verf.

Blut!“ auf die Reise. Zwar lassen sich diese Szenen nicht exakt in Stokers Roman wiederfinden, doch bleiben die sexuellen Deutungsmöglichkeiten bestehen.

Interessant ist es, an dieser Stelle die Beziehung Hutters zu Ellen zu beleuchten. Dazu Prüßmann:

*Die Tatsache, dass Hutters Frau in der jungen Ehe bislang immer noch unschuldig ist und der Bürokrat ihr lediglich ein Blumensträußchen als Liebesbeweis offeriert [...], sinnt geradezu nach Bestrafung.*¹⁶

Ellen stellt sich also auch aus einer sexuellen Motivation heraus dem Vampir, sie sehnt sich nach der Vereinigung, die ihr Hutter nicht gegeben hat. Nach dieser Einleitung zeigt Murnau uns Hutter auf seiner Reise, bevor letzterer schließlich im Schloss des Grafen eintrifft. Murnau hält sich in diesen Szenen relativ eng an die Struktur des Romans. Auch hier lässt Harker/Hutter die Warnungen der Einheimischen außer Acht, und auch hier wird er von einer geisterhaften Kutsche abgeholt. Die folgenden Ereignisse im Schloss entsprechen der Vorlage, mit Ausnahme der Tatsache, dass im Film die Vampirfrauen fehlen, Hutter aber von Orlok gebissen wird.

Die Schiffsreise Draculas nimmt einen zentralen Platz im Film ein. Hier sei darauf hingewiesen, dass das Schiff nicht *Demeter*, sondern *Empusa* heißt, entsprechend den bluttrinkenden Dämonen der griechischen Mythologie.¹⁷ Orloks Schiffsreise ist mit der Rückreise Hutters parallel montiert. Anders als im Buch, in dem Dracula lange vor Harker in London eintrifft, wird hier die Spannung dadurch erzeugt, dass der Zuschauer hofft, Hutter möge vor Orlok in Wisborg eintreffen, um Ellen zu retten. Die so

¹⁶ Prüßmann, Karsten: Die Dracula-Filme, München 1993, S. 62

¹⁷ Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen Bd.1, München 1996, S. 37

aufgebaute Erwartungshaltung des Zuschauers wird im weiteren Verlauf jedoch enttäuscht, denn Hutter tritt völlig in den Hintergrund, er ist tatenloser Beobachter, der sich anbahnenden Katastrophe. Stattdessen tritt Ellen gegen den Vampir an. In einem Buch hat sie gelesen, dass nur eine Jungfrau den Vampir vernichten kann, in dem sie ihn den Sonnenaufgang vergessen lässt. So geschieht es dann auch. Ellen stirbt, und Orlok zerfällt im Licht der aufgehenden Sonne zu Staub.

Murnau lässt einen unbekannten Erzähler die Geschichte erzählen. Seine erläuternden Kommentare werden dem Zuschauer an fünf Stellen des Films mittels Schrifttafeln übermittelt. Das besondere erzählerische Mittel der Romanvorlage, die Erzählung durch Dokumente, Tagebücher und Zeitungsartikel, wurde ebenfalls von Murnau aufgegriffen, indem er Solche an verschiedenen Stellen einblendet.

Obwohl der Film vor allem in den Orts- und Handlungsstrukturen Änderungen aufweist, die ihn auf Grunde der fehlenden Rechte von Stokers Vorlage unterscheiden sollten, war für die Richter ersichtlich, dass Murnau *Dracula* verfilmt hatte. Dies verdeutlicht, dass ein Film, selbst mit starken Änderungen und Kürzungen noch als eine Verfilmung des Romans erkennbar ist. Es müssen also bestimmte thematische Übereinstimmungen vorliegen, um den Roman wieder zuerkennen. Diese werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit *thematische Anker* nennen. Solche Anker waren bei Murnau vor allem in der Handlungsstruktur und in der Ortsstruktur zu finden, denn z.B. Transsilvanien wurde beibehalten, so dass die anderen Orte schnell als die jeweiligen Handlungsorte des Romans dekodiert werden können. Es lässt sich die Vermutung anstellen, dass solche Anker Grenzen für die

Freiheit der Filmemacher darstellen, die bei der jeweiligen Reduktion und Kürzung für die Verfilmung wichtig sind und im weiteren Verlauf der Arbeit weiter untersucht werden müssen.

4 Dracula (1930)



Abb. 4

Knapp zehn Jahre nach Murnaus Film wurde in Hollywood das Genre des Horrorfilms sehr populär. So entstand die erste offizielle Adaption von Bram Stokers *Dracula* und gleichzeitig die erste Tonfilm-Version dieses Stoffes, in den USA, unter dem Banner der Universal Studios. Vorreiter für ihn waren viele Filme aus der selben Produktionschmiede, die sich Fabelwesen wie Werwölfen, Mumien, Frankensteins und anderen Monstern, widmeten. So wurden auch die Vampire wieder aufgegriffen und Tod Browning entschied sich dabei für *Dracula*. Sein Film ist die erste autorisierte Verfilmung des Romans. Dennoch hält er sich nur bedingt an die Vorlage. An Harkers Stelle wird zum Beispiel Renfield zu Dracula geschickt. Besonders der zweite Akt gleicht eher einem Kammerspiel was daran liegen mag, dass er sich oftmals an dem Bühnenstück, welches Hamilton Deane im Jahre 1924 als seine Interpretation des Romans schrieb, orientiert.

4.1 Personenstruktur

Auch in dieser ersten Tonfilm-Version des Stoker Romans gibt es einige gewichtige Veränderungen in der Personenstruktur. So ist es, wie bereits erwähnt, Renfield, der nach Transsilvanien geschickt wird, wahrscheinlich um später eine Erklärung für dessen Wahnsinn zu liefern. Die Figur des Harker bleibt völlig nebensächlich, seine Funktion besteht lediglich darin, einen skeptischen Gegenpart zu Van Helsing darzustellen.¹⁸ Harker ist mit Mina Seward verheiratet, der Tochter Dr. Swards, welcher später Renfield betreut. Minas Freundin ist Lucy Westron, die Dracula zum Opfer fällt. Van Helsing erscheint zum ersten Mal als eine der Hauptfiguren.

4.2 Ortsstruktur

Tod Brownings Film hält sich hierbei relativ streng an Stokers Buch. Das Geschehen spielt sich in Whitby, einem Vorort Londons ab. Dort befindet sich sowohl das Sanatorium Dr. Swards und dessen Haus, zwischen dessen vier Wänden der Großteil des Film spielt, als auch die Carfax Abbey, der Unterschlupf Draculas.

4.3 Handlungsstruktur

Der Film beginnt mit der Reise Renfields durch Transsilvanien. Dieser missachtet zahlreiche Warnungen der Einheimischen vor Dracula und erreicht schließlich, nach der bekannten Kutschenepisode, das Schloss des Grafen, der ihn auch sogleich empfängt. Beim ersten Abendessen wird Renfield ohnmächtig, drei Vampirfrauen erscheinen, die sofort von Dracula weggeschickt werden,

¹⁸ Die Spannung, die zwischen Harker und Van Helsing entsteht, greift später Werner Herzog unter umgekehrten Vorzeichen wieder auf, wenn Lucy versucht Van Helsing davon zu überzeugen, dass es Dinge gibt, die die Wissenschaft nicht erklären kann.

bevor er sich schließlich selbst über sein Opfer beugt. Hier wird abgeblendet. Es folgt die Schiffsepisode, die sich vom Roman dadurch unterscheidet, dass Renfield, als Gehilfe Draculas, mit an Bord ist. Als das Schiff in Whitby anlegt, wird Renfield als einziger Überlebender der Besatzung in das Sanatorium des Dr. Seward eingeliefert. Dracula nimmt Kontakt zu ihm auf und lernt so dessen Bekanntenkreis kennen. Alle wichtigen Elemente des Buches sind in Brownings Film vertreten, werden aber unspektakulär und „unfilmisch“¹⁹ abgehandelt. Sogar der lange Kampf um Lucys Leben wurde ausgelassen, ihre Erlösung ist nicht im Bild zu sehen und von der Blutstaufe erfährt der Zuschauer nur durch einen Bericht Minas. Stattdessen konzentriert sich die Handlung auf Van Helsing und dessen Bemühungen, jeden davon zu überzeugen, dass ein Vampir sein Unwesen in Whitby treibt, wobei sich besonders Harker, Minas Geliebter, als Zweifler herausstellt.

Als Dracula enttarnt ist, entführt er Mina. Harker und Van Helsing verfolgen ihn in sein Versteck. Dracula tötet Renfield, Van Helsing pfählt Dracula und Mina ist schließlich gerettet.

Der Ruf des Klassikers, der diesen Film umgibt, ist heute nur bedingt nachzuvollziehen, denn nach dem stimmungsvollen Beginn werden vor allem endlos erscheinende Dialoge dargeboten. Man merkt dem Film seine Theaterherkunft ohne Zweifel an.

Vor allem aber ist die erotische Komponente kaum zu erkennen, da sämtliche Szenen, die in diese Richtung interpretierbar sind, abgeblendet werden, bevor etwas explizit gezeigt wird. Dies ist eine extrem gewichtige Änderung, die man dem Roman gegen-

19 Stresau, Norbert: Der Horrorfilm: Von Dracula zum Zombie-Schocker, 2. Auflage, Wilhelm Heyne Verlag München 1989, S. 102

über machen kann. Keine der anderen, hier genannten Verfilmungen hat die Inszenierung der Sexualität, einen der Grundpfeiler der Funktionalität des Romans, so abgeschwächt. Es liegt nahe, dass Brownings Film deswegen so schwach wirkt, im Vergleich mit dem Roman von Stoker, aber auch mit den anderen Verfilmungen.

Die thematischen Anker zur Vorlage sind durchaus vorhanden und lassen sich wieder erkennen. Trotzdem scheint die Verwandtschaft zum Roman nur entfernt. Neben den thematischen Ankern, müssen die weiteren Filme also auch noch ein thematisches Motiv aufweisen, dass noch wichtiger zu sein scheint, als die strukturell vorhandenen Anker in Personen-, Orts- und Handlungsstrukturen.

Hier scheint es die fehlende Thematisierung von Sexualität zu sein, die Stokers Roman so auszeichnete²⁰. Im weiteren Verlauf der Arbeit soll dieses thematische Motiv der sexuellen Bedrohung als *Essenz des Romans* bezeichnet werden, die nicht mit der *Aussage* des Romans verwechselt werden darf. Die *Essenz* definiere ich hier als die Bearbeitung eines thematischen Komplexes, bei dem eine, oder mehrere zentrale Fragen über ein Thema gestellt werden. Im Falle von *Dracula* z.B. wie mit der Macht der Sexualität im viktorianischen Zeitalter umgegangen wurde. Eine *Aussage* beantwortet im Gegensatz zum Begriff der *Essenz* eine solche thematische Frage, soll aber für diese Arbeit eine kleinere Rolle spielen, um den Rahmen zu wahren.

Hauptfigur neben Dracula ist hier Van Helsing, der nicht nur durch sein Äußeres den Asketen verrät. Er ist das absolute Gegenstück zu Dracula, dem Inbegriff des Triebwesens. Van

20 vgl. Kapitel 2 Der Roman *Dracula*

Helsing ist der eigentliche Held des Films, ohne auch nur einen Funken Sympathie beim Zuschauer erwecken zu können. „Die wesentlichste dieser Kürzungen ist die Degradierung von Harker und Mina, Held und Heldin des Romans, von vorwiegend selbständig handelnden Figuren im Kampf gegen Dracula zu einem banalen Liebespaar, welches das Geschehen eher passiv verfolgt.“²¹

In einer sehr merkwürdigen Szene, in der Dracula Van Helsing zum ersten Mal begegnet, behauptet der Graf, diesen zu kennen. Van Helsing wird hier quasi zum modernen Drachentöter hochstilisiert, der in der Welt Draculas bereits zu einiger Berühmtheit gelangt ist. Dies ist ein erster Verweis auf ein metareflexives Wissen über den Roman, den Film von Murnau und möglicherweise das Theaterstück. Das Universum Draculas bekommt eine Art Eigenleben und wird vergrößert. Die Figuren stehen nicht mehr in einem nahezu naiven Unwissen einander gegenüber, wie im Roman, sondern scheinen mit jeder weiteren Verfilmung voneinander zu erfahren und zu lernen.

21 Moss, Robert: Der klassische Horror-Film, München 1982, S.75

5 The Horror of Dracula (1958)



Abb. 5

Terrence Fisher geht bezüglich des Wissens der Zuschauer über die Personen- und Handlungsstrukturen, also den Sehkonventionen, einen entscheidenden Schritt weiter und spielt förmlich mit dem Wissen über die Figuren und den Zuschauererwartungen. Sein Film ist die erste Verfilmung, die der Essenz des Romans gerecht wird und darum einer

detaillierten Analyse unterzogen wird. Wie bereits deutlich wurde, veränderten die Drehbuchautoren und Regisseure der ersten filmischen Interpretationen des Romans nicht nur die Namen der Figuren, sondern auch ihre Charaktere und ihre Motivationen. Oftmals wurden sie sogar gänzlich gestrichen. Es ist nicht immer nachvollziehbar, aus welchem Grund dies geschah, doch soll nun für *The Horror of Dracula* eine genaue Analyse der veränderten Figuren und ihrer Motivationen dargestellt werden, um das Ausmass dieser Veränderungen zu verdeutlichen.

5.1 Personenstruktur

5.1.1 Jonathan Harker

In Stokers Roman ist Jonathan Harker Sachverwalter und kommt als solcher auf Draculas Schloss. Er glaubt weder an Vampire, noch an sonstige übernatürliche Ereignisse und muss im Laufe

der Handlung sein Weltbild diesbezüglich völlig ändern. In Fishers Film jedoch glaubt Harker nicht nur an den Grafen, er kommt sogar mit der Intention auf das Schloss, diesen zu vernichten. Harker behauptet Bibliothekar zu sein, der Draculas Bibliothek neu katalogisieren soll. Diese Abänderung der Figur wirkt sich später auch auf die Orts- und Handlungsstruktur des Films aus²². Da der Graf in Fishers Film z.B. kein Haus mit Harkers Hilfe kauft und auch die anderen Hauskäufe des Romans gestrichen wurden, fällt das ganze Handlungselement der Suche nach Dracula weg. Bei dieser Suche war Harker im Roman notwendig, doch ohne diesen Handlungsstrang wurde die Aufgabe der kompletten Figur Jonathan Harker überflüssig und so stirbt er tatsächlich am Ende des ersten Aktes.

Harker erfüllt in Fishers Film eine andere dramaturgische Aufgabe. Er wird dafür eingesetzt, um im ersten Akt aufzuzeigen, dass Dracula der Antagonist des Films ist.

5.1.2 Van Helsing

Van Helsing ist Doktor verschiedener Wissenschaften. Er wird, im Unterschied zum Buch, jedoch hier nur als Freund Jonathan Harkers dargestellt und nicht auch als sein ehemaliger Lehrer. Im Kern seines Wesens und seines Handelns entspricht Van Helsing immer noch der Buchvorlage, trotzdem gibt es deutliche Veränderungen. Im Film ist abgesehen von seinem Namen nicht festzustellen, ob er aus den Niederlanden stammt. Vor allem ist Van Helsing, gespielt von Peter Cushing, um einiges jünger und schlanker als in Stokers Vorlage. Diese äußeren Veränderungen waren für Drehbuchautor Jimmy Sangster notwendig, um aus Van Helsing in dieser Adaption den eindeutigen und einzigen

²² vgl. Kapitel 5.2 Ortsstruktur, 5.3 Handlungsstruktur

Protagonisten des Films zu machen. In Peter Cushings Van Helsing wird die Weisheit des alten Van Helsing aus Stokers Vorlage mit den positiven äußerlichen Attributen (Jugend, Kraft, gutes Aussehen) der 'Ritter' Morris, Holmwood, Seward und Harker vereint. Er ist nun der einzige wahre Jäger Draculas. Die verschiedenen Protagonisten des Romans werden hier also filmgerecht in Van Helsing zusammengefasst; genauso wie die Möglichkeiten gegen den Grafen zu kämpfen. Van Helsing bekämpft Vampire mit dem Kreuz, das deutlich stärkere Wirkung zeigt als im Roman und er treibt einen Holzpflöck durch das Herz der Vampire, um sie zu vernichten. Dies wird in Fishers Film explizit und zum ersten Mal in der Filmgeschichte in blutrotem Technicolor gezeigt. (vgl. Abb.6)

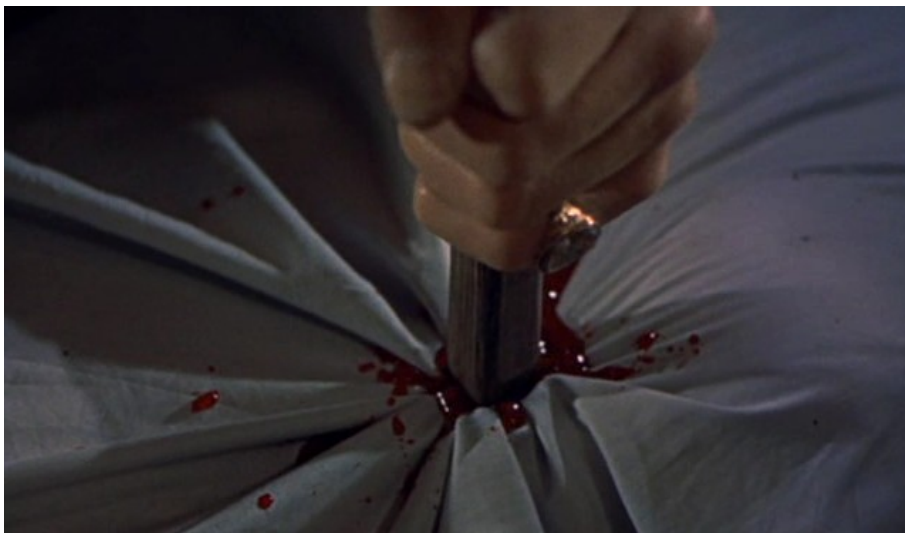


Abb. 6

5.1.3 Arthur Holmwood

Arthur Holmwood entspricht im Wesentlichen der Romanvorlage. Doch wurde seine Rolle stark gekürzt. Er ist nun nicht mehr einer der Protagonisten, einer der Ritter, die gegen den Drachen 'Dracula' unter der Anweisung Van Helsing kämpfen. Seine Rolle hat nun viel weniger Spielzeit. Sein sterbender Vater wird z.B. gar

nicht erst erwähnt. Er ist zwar wohlhabend, aber kein Lord, wie im Buch.

Arthur Holmwood ist im Film 'nur' Dr. Van Helsing's skeptischer Gegenpart. Eine Figur, die bezüglich der Regeln für Vampire auf dem selben Wissensstand ist, wie das Publikum, so dass Van Helsing Holmwood, als auch dem Rezipienten erklären kann, wie Vampire in Fishers Film zu töten sind. Sämtliche sozialen und familiären Bindungen, die Arthur Holmwood im Roman hatte, wurden hier völlig verändert. War er bei Stoker noch Lucy Westenra's Verlobter, so ist er hier ihr Bruder und verheiratet mit Mina, die ursprünglich mit Jonathan Harker verlobt war.

5.1.4 Lucy Holmwood

Auch an der Figur der Lucy wurden im Vergleich zum Roman starke Veränderungen vorgenommen. So heißt sie in Fishers Film, wie bereits erwähnt, nicht mehr Westenra, sondern Holmwood und Arthur ist nicht mehr ihr Verlobter, sondern ihr Bruder. Außerdem ist sie nun Jonathan's Verlobte und nicht mehr wie im Roman Mina.

Besonders interessant ist jedoch ihr charakterlicher Wandel. War Lucy in Stokers Roman noch eine fast emanzipiert zu nennende, leichtlebige Frau, die die Gesellschaft ihrer drei Verehrer genoss, so wird sie hier als züchtige und treue Ehefrau dargestellt, die erst nach dem Biss des Vampirs beginnt in einem weißen Nachthemd zu wandeln und ihrem Bruder einen inzestuös anmutenden Kuss anzubieten.²³ Wie sich bei Mina zeigen wird, trifft dieses Konzept der Charakterisierung auf alle größeren Frauenrollen des Films zu.

²³ vgl. Kapitel 5.4 Handlungsstruktur, S.35

5.1.5 Mina Holmwood

Mina gleicht charakterlich also der Rolle von Lucy Holmwood. Auch sie ist eine treue und züchtige Ehefrau und auch sie wird hier durch den Biss des Vampirs zu einer sexuell bedrohlichen Frau, die ihren Mann belügt und sich heimlich davon stiehlt, um zu Dracula zu kommen. Im Unterschied zum Roman ist sie nicht die Ehefrau von Jonathan Harker, sondern von Arthur Holmwood.

5.1.6 Dr. John Seward

Die Figur des Dr. Seward existiert zwar noch, hat allerdings außer seinem Namen und dem Beruf des Arztes nichts mehr mit der Figur aus der Romanvorlage zu tun.

5.1.7 Peter Hawkins, Quincey P. Morris und R.M. Renfield

Alle drei Figuren wurden gänzlich aus dem Film gestrichen.

5.1.8 Zusammenfassung

Betrachtet man die Personenstrukturen, scheint man zunächst verwirrt. Drehbuchautor Sangster macht es dem Zuschauer, der mit dem Roman vertraut ist sehr schwer zu erkennen, was mit den Figuren aus dem Roman geschehen ist. Die Veränderungen scheinen zu stark und zu kompliziert, um sie nachvollziehen zu können. Sangster erreicht durch diese Verwirrungstaktik, dass man das Wissen über den Roman quasi loslässt. Es ist zwecklos beim Zuschauen ständige Vergleiche anzustellen, da man dieses nur durch eine genaue Analyse erreichen kann. Tatsächlich hat er die Personenstrukturen jedoch nur simplifiziert. Er hat als thematische Anker die Namen der meisten Figuren beibehalten, so dass man immer noch das Gefühl hat, eine Verfilmung von Stokers Roman zu sehen. Dann wurden die Protagonisten auf

einen reduziert und die verschieden charakterisierten Frauenrollen wurden ebenfalls auf ein einheitliches Opferbild reduziert, das der Essenz des Romans, nämlich der sexuellen Bedrohung entspricht. Es stellt sich die Frage, ob die Orts- und Handlungsstrukturen ebenfalls nach einem solchen Konzept verändert wurden.

5.2 Ortsstruktur

Geographische Bezüge interessierten Fisher und seinen Autoren Jimmy Sangster nicht. Statt in Transsilvanien und England spielt die Geschichte nun in der Umgebung eines 'Karlsbad'²⁴, das bis auf seinen Namen freilich identisch mit dem viktorianischen London ist.²⁵

Außerdem wurde das Gebiet, über welches sich die Handlung erstreckt, enorm verkleinert, so dass Draculas Schloss von Holmwoods Haus aus mit einer Kutschfahrt erreicht werden kann. Allerdings scheint Draculas Schloss auch hier in einem anderen Land zu liegen, da auf der Reise dort hin eine Grenze überquert werden muss. Auch die in der deutschen Sprache verfassten Schilder in einem Gasthaus nahe des Schlosses, lassen darauf schließen.

5.3 Die werksgetreue Umsetzung der Tagebuchform

Der Versuch eine literarische Vorlage Werksgetreu umzusetzen ist oftmals schon in quantitativer Hinsicht unmöglich. Bedenkt man, die durchschnittliche Filmlänge von 90 bis 120 Minuten

²⁴ In der deutschen Fassung des Films heißt der Ort Waterfield

²⁵ Stresau, Norbert: Der Horrorfilm: Von Dracula zum Zombie-Schocker, 2. Auflage, Wilhelm Heyne Verlag München 1989, S. 105

(eine Filmminute entspricht dabei einer Drehbuchseite²⁶), so wird diese von einem Roman wie Bram Stokers *Dracula* weit überschritten. Doch ein weiteres Problem einer werksgetreuen Umsetzung lässt sich am Beispiel von Stokers Roman gut herausarbeiten; nämlich die formale Umsetzung.

Stokers Roman wurde in Tagebuchform geschrieben. Dem Leser werden dabei die Tagebücher ohne weiteren, narrativen Rahmen zugänglich gemacht. Sie liegen einfach vor, als handele es sich um eine vorgefundene, reale Begebenheit. Dieses formale Experiment vollzieht Stoker nicht bis in die letzte Konsequenz, sondern ordnet sie letztlich dem unterhaltsamen Lesevergnügen des Zuschauers unter. So fokussieren die Tagebücher z.B. sehr auffällig die Weiterführung der Handlung, weisen jeweils keinen individuellen Stil auf, werden unter den Charakteren ausgetauscht, und paraphrasieren sehr oft Dialoge. Trotzdem stellt dieser formale Aspekt ein Problem für die Umsetzbarkeit dar. Wollte man den „literarischen Text direkt in das filmische Medium transportieren“²⁷, so würde dies im Falle von Stokers Roman, bedeuten, dass über den gesamten Verlauf des Films hinweg, die verschiedenen Tagebücher im dokumentarischen Gestus, also mit einer unmittelbaren Handkamera, abgefilmt werden müssten, so dass der Zuschauer den Text von der Leinwand ablesen könnte, oder den Text von einer Voice-Over-Stimme des jeweiligen Tagebuchautoren vorgelesen bekäme. Erstaunlicherweise beginnt *The Horror of Dracula* genau so. Das Tagebuch von Jonathan Harker wird dem Zuschauer ohne einen narrativen Rahmen dargeboten. Es scheint, wie vorgefunden, einfach da zu sein und wird ohne weitere Erklärung geöffnet, so

26 Vgl. Field, Syd: Drehbuch schreiben für Fernsehen und Film, 4. Auflage, Berlin 2006, S. 12

27 Kobus, Isabel: Dialog in Roman und Film, Frankfurt a M 1998, S. 19

dass der Zuschauer die Eintragung liest (vgl. Abb.7). Es wird nicht sofort deutlich von wem und zu welchem Zweck das Tagebuch aufgeschlagen wird. Erst später sehen wir, dass es sich bei der Stimme auch wirklich um den Autoren des Tagebuchs, nämlich Jonathan Harker handelt.

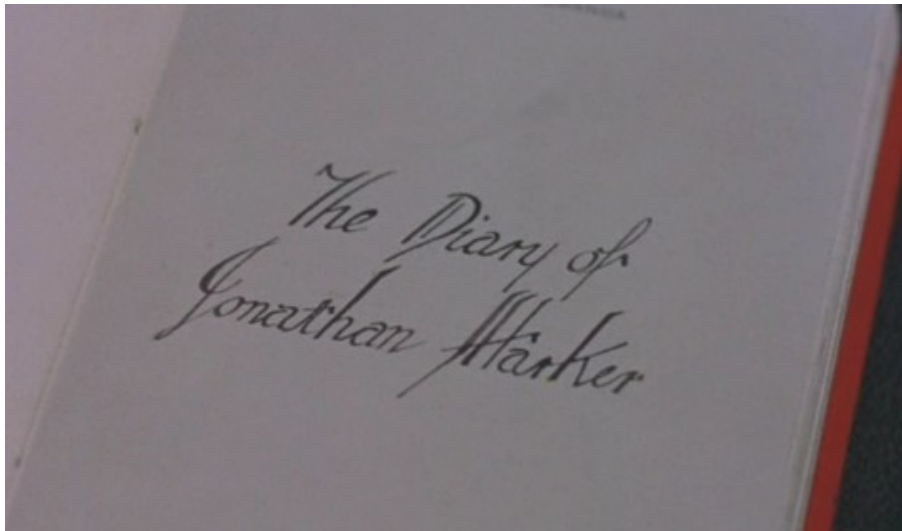


Abb. 7

Fishers Film weicht also kaum von seiner Vorlage ab. Fisher und sein Drehbuchautor Jimmy Sangster nehmen eine direkte Übersetzung des literarischen Textes in das Medium Film vor. Gleichzeitig demonstrieren sie dabei, dass eine solche Übertragung vom Roman in den Film den eigentlichen Effekt des Buches völlig zerstören kann.

Im Roman wird nämlich durch die Tagebuchform, eine Unmittelbarkeit und der Gestus der Authentizität erzeugt, der den Zuschauer sehr unmittelbar in die Handlung zieht. Denn ein Tagebuch steht für die Dokumentation des tatsächlich Stattgefundenen. Jeglicher narrativer Rahmen würde den Text unnötig fiktionalisieren.

The Horror of Dracula setzt zwar genau das um, was Stokers Roman vorgibt und doch entsteht keineswegs der Eindruck von

Authentizität und Unmittelbarkeit. Das Gegenteil ist der Fall. Die Bilder eines Buches, das aufgeschlagen wird (vor allem im Zusammenhang mit einem fehlenden Handlungsrahmen) und die Voice-Over-Stimme, die den Text vorliest, erinnern eher an den Prolog eines Märchenfilms.

Doch bereits nach wenigen Sekunden gibt Fisher das Motiv des Tagebuchs wieder auf. Mit Recht ließe es sich als unfilmisch bezeichnen, hätte er weiterhin nur die Seiten von Harkers Aufzeichnungen, scheinbar dokumentarisch, abgefilmt.²⁸

Es wird also deutlich, dass das Konzept der Tagebuchform, das den Roman packend und ungewöhnlich erscheinen lässt, nicht ohne Änderungen übertragbar ist in das Medium Film. Man kann also behaupten, dass Stokers Roman die Filmemacher dazu zwingt von der genauen Werkstreue, abzuweichen.

5.4. Handlungsstruktur

Trotzdem fanden die Macher des Films eine Möglichkeit, den fehlenden involvierenden Effekt der Tagebuchstruktur durch eine Veränderung der Handlungsstruktur auszugleichen. Stoker erzählt in seinem Roman mit Hilfe der Tagebuchstruktur die Geschichte immer wieder aus einem neuen, spannenden Blickwinkel. In jeder der einzelnen Tagebuchaufzeichnungen wird der jeweilige Autor der Eintragungen auch zum Protagonisten und wir folgen der Handlung auf scheinbar völlig verschiedenen Wegen und an sehr unterschiedliche Orte. Trotzdem bleibt die Struktur recht leicht nachvollziehbar, so dass die Handlungs-

28 Erst heute im Zeitalter der Videokamera ist die Form eines filmischen Tagebuchs technisch möglich und glaubwürdig. Dementsprechend wird sie auch für den Genrefilm mit Beiträgen wie den Mockumentaries *The Blairwitch Project*, oder auch *Diary of the Dead* genutzt.

strukturen der meisten Dracula-Verfilmungen sich recht eng an Stokers Vorlage halten. In allen Filmen nimmt die Reise nach Transsilvanien und der Aufenthalt in Draculas Schloss einen exponierten Platz ein, zumeist zu Beginn des Films.

So auch bei Terrence Fishers Verfilmung, doch im Gegensatz zu den meisten Verfilmungen wird die Handlung nun so unerwartet verändert, dass man das Gefühl hat, einer neuen Geschichte zu folgen, die völlig losgelöst von der Vorlage funktioniert. Denn „Fishers *Dracula* [setzt] ganz richtig voraus, daß jeder Kinogänger eine ungefähre Vorstellung von der Identität des Grafen hatte.“²⁹

Wenn Stoker die Tagebuchform nutzt, um in seiner Geschichte formal Spannung zu erzeugen, so nutzen Fisher und Sangster die Sehkonventionen und Erwartungen des Publikums, bzw. die Handlungsstruktur des Films, um diesen Spannungseffekt zu erzielen: Am Anfang des Films kommt der scheinbar unwissende Harker auf Draculas Schloss. Hier scheint die Filmhandlung sich an das Buch zu halten, doch setzt Sangster in seine Geschichte eine unerwartete Wendung. Denn Harker besitzt genauso wie das Publikum schon längst das Wissen über den bösen Grafen. Er ist nicht mehr die 'ungläubige' und diesbezüglich naive Figur, die Harker im Roman und auch in den bisherigen Verfilmungen war. So wie die Tagebucheinträge die Figur und die Handlung dem Zuschauer nahe bringen und Spannung erzeugen, so wird dies durch den unerwarteten Konventionsbruch im Film geschafft. Harker ist vom Wissensstand her nun auf einer Höhe mit dem Publikum. Er ist quasi 'einer von uns'.

Doch Sangsters Konzept der Romanadaption wird noch

29 Pirie, David: Vampir Filmkult, Gütersloh 1977, S.74

deutlicher, wenn man die Filmstruktur mit der des Romans vergleicht. Während der Roman zwischen Blickwinkeln der Protagonisten, Handlungen und Orten hin und her wechselt, geht Sangsters Drehbuch extrem ökonomisch und stringent mit der Handlung um. Er verknüpft sie ziemlich genau auf 90 Minuten um den Film - als teures und kommerzielles Kunstwerk - möglichst publikumstauglich zu machen und gibt ihr dramaturgische und strukturelle Klarheit. Es gibt „einen eindeutigen Anfang, eine präzise Mitte und ein definitives Ende“³⁰ Und auch strukturell spielt Sangsters Drehbuch mit den Konventionen. Deutlich wird dies vor allem am bereits erwähnten ersten Akt des Films.

Im ersten Akt eines Drehbuchs werden die wichtigsten Figuren und der Hauptkonflikt eines Films etabliert. Der Konflikt besteht in Fishers Film zwischen Jonathan und Dracula und es wird sehr klar dargelegt, dass Graf Dracula vernichtet werden muss. Allerdings lässt der Film das Publikum glauben, Jonathan sei der Protagonist. Er benutzt die Konvention, dass der Held des Films im ersten Akt etabliert wird³¹ und lässt das Publikum glauben, dass dieser Held Jonathan sei. Unterstützt wird dieser Kniff dadurch, dass Jonathan im Roman einer der Helden ist, die den Grafen umbringen. Dieses Wissen nutzt Drehbuchautor Sangster, um mit dem Tod Jonathans die Zuschauer völlig zu verunsichern. Er widerspricht den Konventionen im doppelten Sinne, nämlich der Sehgewohnheit, dass der Held, der am Anfang etabliert wird niemals stirbt und dass man der Handlung einer Romanvorlage nicht widerspricht, ohne diese völlig zu verfälschen.

30 Field, Syd: Drehbuch schreiben für Fernsehen und Film, 4. Auflage, Berlin 2006, S. 11
31 vgl. Field, Syd: Drehbuch schreiben für Fernsehen und Film, 4. Auflage, Berlin 2006, S. 12

Tatsächlich kommt Sangster mit seinem Script jedoch näher an Stokers Roman, als jede bisherige Verfilmung, obwohl strukturell die größten Veränderungen durchgeführt wurden. Auf Grund der Tatsache, dass der Roman mehrere Helden hat, die den Grafen besiegen, konnte Sangster durch die Reduktion auf Van Helsing als Helden den vorher etablierten Protagonisten Jonathan Harker opfern, ohne dabei das Gefühl beim Rezipienten zu erzeugen völlig vom Roman abzuweichen. Es ist eine Irritationstaktik, ein Spiel mit den Konventionen.

Mehr als alle bisherigen Verfilmungen hat Terrence Fisher durch Christopher Lee als Dracula, die glaubhafte sexuelle Bedrohung des Grafen dargestellt. Wenn Dracula den Raum betritt und seinem weiblichen Opfer gegenüber steht, dann wandelt sich der ängstliche Blick zu einem wollüstigen und vor dem eigentlichen Biss wandern Lees Lippen lüstern über Gesicht und Hals seines Opfers. Die Verquickung von Sexualität und Tod, Liebe und Blut hat noch kein Film vorher so explizit gezeigt und daher spürbar gemacht, wie *The Horror of Dracula*. Außerdem hat Sangster mit der Idee aus Lucy und Arthur, die in Stokers Roman verlobt sind, hier Geschwister zu machen, ein sexuelles Tabu aufgegriffen und unterschwellig spürbar gemacht, so wie Stoker es zu seiner Zeit mit seinem Roman schaffte; nämlich die inzestuöse Sexualität. Der Vampirbiss wird schon lange als sexueller Akt gedeutet, war also zu Sangsters Zeiten eine Konvention. Sangster erweitert das Repertoire der tabuisierten Sexualität, als er Lucy auf ihren Bruder treffen lässt und sie ihm lüstern sagt:

*Dear Arthur, why didn't you come sooner?
Come, let me kiss you.* (Minute 00:51:37)

Erst jetzt als Vampir, lässt Lucy das Tabu der Sexualität zwischen

Geschwistern geschehen und kann scheinbar nicht mehr verstehen, warum ihr Bruder nicht schon vor ihrer Verwandlung mit einer solchen Absicht zu ihr kam. Genau diese Darstellung von sexuellen Tabus liegt im Kern, in der Essenz von Stokers Roman und trotz der starken Veränderungen treffen Fisher und Drehbuchautor Sangster genau den 'Ton' des Buches.

5.5 Zwischenbilanz

Sangster schafft mit dem Spiel um das Wissen über die Handlung eine neue Spannung, eine Art Metaspaltung, die sich auf die Frage bezieht, was der Film anders machen wird, als der Roman (und auch die vorherigen Verfilmungen). Dies scheint das Konzept seiner Interpretation zu sein. Interessant ist, dass obwohl der Film strukturell stärker verändert wurde, als alle vorherigen Verfilmungen, man in ihm die größte Nähe zu der Vorlage spürt. Es wird außerdem deutlich, dass der Versuch der werkstreuen Umsetzung, eher den entgegengesetzten Effekt für die Verfilmung haben kann, nämlich den der Verfremdung³². Der thematische Anker, der den Roman in dieser Verfilmung wiedererkennen lässt, ist die stark sexualisierte Darstellung des Grafen. Christopher Lees Darstellung von sexueller Macht spiegelt die Essenz des Romans wider. Es bleibt also in den folgenden Verfilmungen auf die Interpretation des Grafen zu achten und auf die Essenz des Romans.

32 vgl. Kapitel 5.4 Handlungsstruktur

6 Nosferatu – Phantom der Nacht (1979)

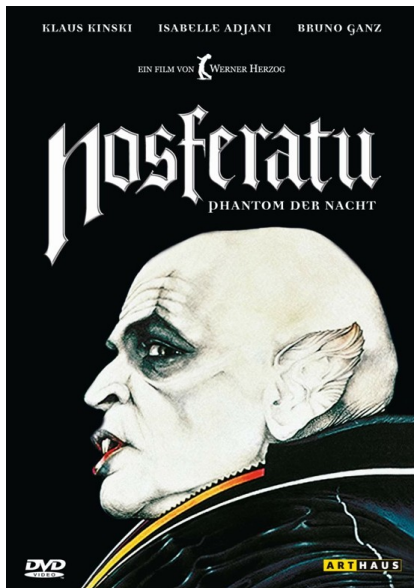


Abb. 8

Herzogs Remake ist chronologisch nicht die nächste Verfilmung, die sich den Motiven Stokers widmete. Es gibt allein mit Christopher Lee in der Hauptrolle eine Unzahl von weiteren Verfilmungen, die sich mit dem untoten Grafen beschäftigen. Aber Herzogs Verfilmung aus dem Jahre 1979 schließt eine (wie sich später deutlich zeigen wird) Lücke der Entwicklung, in den Adaptionen

des Romans und vor allem in der Interpretation des Grafen, die hier stellvertretend für John Badhams Verfilmung des Romans mit Frank Langella in der Titelrolle steht. Beide Filme stellen ein interessantes Kuriosum dar, denn sie sind nicht nur Verfilmungen des Romans, sondern Remakes von bereits bestehenden Verfilmungen. (*Nosferatu – Phantom der Nacht* ist ein Remake von Murnaus Film und John Badhams *Dracula* bezieht sich auf Tod Brownings gleichnamigen Film, als auch auf die Theatervorlage von Hamilton Deane.) Dabei stellt Werner Herzogs Interpretation für meine Analyse den wichtigeren Film dar.

6.1 Personenstruktur

Die Personenstruktur von Werner Herzogs Remake, ähnelt natürlich stark Murnaus Original. Im Gegensatz zu diesem, werden hier allerdings die Rollennamen aus Stokers Roman benutzt. Trotzdem gibt es Abweichungen. So heißt Harkers Frau

(auch hier liegt also wieder die Ehegemeinschaft vor) Lucy und nicht Mina.³³ In der Figur Renfields ist, wie in der filmischen Vorlage, auch die Figur Peter Hawkins angelegt. Schrader und Mina sind das befreundete Ehepaar, von denen letztere dem Vampir zum Opfer fällt. Die Rolle, die am wenigsten mit der literarischen Vorlage gemein hat ist die des Arztes Van Helsing. Zwar wird dieser Figur in Herzogs Film mehr Zeit eingeräumt als noch in Murnaus Werk, trotzdem beschränkt sich die Gemeinsamkeit mit Stokers Buch auf den Namen. Van Helsing erscheint als alter, rationaler Mann, der sich weigert an etwas zu glauben, dass jenseits messbarer Werte liegt. Erst zum Schluss erkennt er seinen Fehler und tötet den bereits geschwächten Vampir Dracula.

6.2 Ortsstruktur

Aus dem Ort Wisborg der filmischen Vorlage Murnaus, machte Herzog Wismar, das jedoch sehr große Ähnlichkeiten mit Wisborg hat. Ansonsten gibt es keine weiteren Unterschiede.

6.3 Handlungsstruktur

Werner Herzogs Film orientiert sich an Murnaus Werk von 1922, das Handlungsgerüst ist somit nahezu identisch, auch wenn sich durch die differenzierte Charakterisierung Draculas einige andere Perspektiven ergeben. Darauf werde ich im Kapitel Dracula im Wandel der Zeit näher eingehen. Die Unterschiede zum Vorbild finden sich allesamt in der zweiten Hälfte des Films, nachdem

³³ Man mag dies als Kommentar auf Fishers Film sehen, in dem Lucy ebenfalls mit Jonathan eine Liebesbeziehung hatte, anstatt, wie in der Vorlage, mit Arthur Holmwood.

Dracula in Wismar eingetroffen ist und dort die Pest verbreitet. Harker, der vom Besuch in Transsilvanien wahnsinnig geworden ist, erkennt Lucy nicht mehr und verwandelt sich langsam in einen Vampir, während Dracula Kontakt zu Lucy aufnimmt. Er sehnt sich nach ihrer Liebe und verspricht ihr im Gegenzug das Leben Jonathans. Der geflohene Renfield erhält kurz darauf von Dracula den Befehl mit einem Heer von Ratten nach Riga zu ziehen und dort die Pest zu verbreiten. Lucy ersucht den Stadtrat um Hilfe bei ihrem Plan, Dracula zu töten, doch in den Augen der Bürger ist sie nur eine weitere dem Wahnsinn verfallene. Auch Van Helsing versucht Lucy ihren Plan auszureden, wobei sich ein Diskurs über den Gegensatz von Glaube und Wissenschaft entwickelt. Dabei wird Van Helsing „als tatenloser Zauderer dargestellt“³⁴. Der „auch darstellerisch mumienhafte Van Helsing“³⁵ erscheint als „selten dämliche Flasche“³⁶.

Die ganze Stadt versinkt derweil in einem Strudel der Dekadenz, das Treiben in der Stadt wird von Herzog als Totentanz dargestellt, die Bürger zelebrieren im Angesicht des Todes ein ausschweifendes Abendmahl in mitten eines Heeres von Ratten. Als auch Mina dem Vampir zum Opfer fällt, bannt Lucy ihren Gatten mit Hilfe von um ihn herum gestreuten Hostienkrümeln und erwartet Dracula in ihrem Gemach. Lucy stirbt, Dracula fällt dem Sonnenlicht zum Opfer, Van Helsing erkennt seinen Fehler und vernichtet den Grafen endgültig. Harker kann sich befreien und ruft die Polizei, die Van Helsing sofort festnimmt. Harkers Lächeln entblösst seine Vampirzähne, er schwingt sich auf sein Pferd und reitet davon.

34 Prüßmann, Karsten: Die Dracula-Filme, München 1993, S. 111

35 ebd., S.112

36 ebd., S.112

Dieses doch etwas spekulative Ende, enthält eine wunderbare Idee: der Vampir Harker reißt vor dem Verlassen seines Hauses das Kruzifix von der Wand, es kann ihm keinen Schaden zufügen, ebenso wenig wie das Sonnenlicht. Hier scheint von einer Vampirgeneration zur nächsten tatsächlich eine Weiterentwicklung zu bestehen. Es drängt sich die Frage auf, wie die nächste Generation aussehen wird und ob es für die Menschheit überhaupt eine Rettung geben kann.

Der ohnehin sehr deprimierende Film zeichnet so das Bild einer Menschheit, die dem Untergang geweiht ist. Die Bilder des Todes sind in Herzogs Film allgegenwärtig: der Vorspann ist mit Aufnahmen von Mumien, Schädeln und Gebeinen unterlegt, das Schiff treibt führerlos in einen menschenleeren Hafen, Ratten strömen durch die Gassen, dazu hat Herzog „alles in fahles Licht getaucht“.³⁷

³⁷ Limmer, Wolfgang in Der Spiegel, zit. nach Ronald M. Jahn/Volker Jansen: Lexikon des Horrorfilms, Bergisch Gladbach 1989, S. 334

7 Bram Stoker's Dracula (1992)

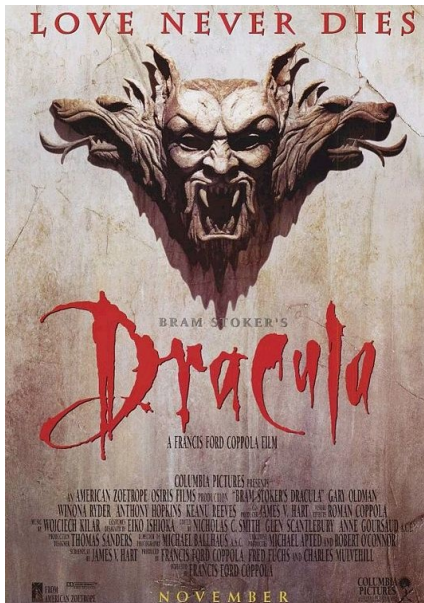


Abb.9

damit begründet, „daß Universal³⁸ die Rechte am Titel hatte“³⁹, bleibt zu untersuchen, wie nah sich Coppola tatsächlich an die Romanvorlage hielt, bzw. was sein Interpretationskonzept für die Verfilmung ist.

7.1 Personenstruktur

Betrachtet man die Personenstruktur in Coppolas Version, wird bereits deutlich, dass Ronald Bergans Annahme, Stokers Name sei hauptsächlich eine Werbemaßnahme von Universal Pictures, nicht zutrifft. Tatsächlich entsprechen die Personen und die Personenkonstellationen Stokers Vorlage, wie in keiner Verfilmung zuvor. Wie jede Romanverfilmung unterliegt auch Coppolas Verfilmung einer grundsätzlichen, quantitativen Reduktion. Ich analysierte bereits Jimmy Sangsters Methode der Reduktion, der den Roman

38 die Vertriebsgesellschaft des Films, Anm. d. Verf.

39 Bergan, Ronald/Moos, Ludwig (Hrsg.): Nahaufnahme: Francis Ford Coppola, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 130

strukturell stark veränderte, doch die inhaltliche Essenz des Romans, in einen kompakten 90 minütigen Film brachte. *Bram Stoker's Dracula* ist mit 122 Minuten jedoch die bisher längste Verfilmung und hat daher schon rein quantitativ die größeren Möglichkeiten, viel vom Roman zu übernehmen, was auch geschieht. Doch ein besonderes Augenmerk muss hier auf die Essenz des Romans gelegt werden.

7.2 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Tatsächlich sind die Gemeinsamkeiten mit der Vorlage so übergreifend, dass es sinnvoll erscheint, sie hier nur zusammenfassend zu erwähnen, um die Unterschiede genauer zu betrachten. Die Handlung des Films wird mit Jonathan Harker eingeleitet, der den selben Beruf ausübt und exakt die sozialen Kontakte hegt, wie es im Roman der Fall ist. Wie in diesem auch, wird Jonathan als scheinbarer Protagonist eingeführt, der mit dem Ende des ersten Akts ebenfalls aus dem Fokus der Erzählung gerät. Mina und ihre Freundin Lucy entsprechen auch den Charakterisierungen des Romans. Lucys Verehrer Quincey Morris, Lord Arthur Holmwood und Dr. Jack Seward sind ebenfalls charakterisiert wie im Roman, was aber weniger erstaunlich ist, als die Tatsache, dass alle drei Charaktere überhaupt auftauchen. Dies ist das erste Mal, dass die drei Verehrer nicht in einer Person zusammengefasst, oder gänzlich weggefallen sind.

7.3 Darstellung der Figuren

Die Darstellung der Figuren unterliegt dabei den Konventionen

des modernen Kinos. Dies lässt sich an zwei Beispielen sehr gut verdeutlichen. Zum einen an dem unglücklich verliebten Dr. Jack Seward. In Stokers Roman wird Swards Hang zum Drogenmissbrauch wie folgt dargestellt:

Ich bin müde heute Abend und tief verstimmt, ich muss immer an Lucy denken und was wohl mit ihr sein mag. Wenn der Schlaf nicht bald kommt, dann gibt es Chloral, den modernen Morpheus $C_2HCl_3O.H_2O$! Ich muss nur vorsichtig sein, dass es nicht zur Gewohnheit wird. Nein, ich nehme heute keines. Ich habe an Lucy gedacht und will diesen Gedanken nicht entweihen. Wenn es sein muss, dann gibt es eben eine schlaflose Nacht.⁴⁰

Seward hat also durchaus eine Neigung zu Drogen, der er jedoch immer noch Herr zu sein scheint. In Coppolas Film wird diese Neigung zu einer Drogensucht ausgeweitet und explizit gezeigt, wie er die Spritze aufzieht und seinen Arm zur Injektion frei macht.(Vgl. Abb.10)



Abb.10

Noch deutlicher wird die Explizitität in der Episode zwischen Harker und den drei Vampirbräuten Draculas, die ihn beißen

40 Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 140 Bd.1

wollen. Bei Stoker werden die Bräute folgendermaßen beschrieben:

*Im Mondlicht standen mir gegenüber drei Frauen, ihrer Kleidung und ihrem benehmen nach Damen.*⁴¹

Coppola und Drehbuchautor James V. Hart lassen die Vampirbräute deutlich anders erscheinen als in der Vorlage. Während Harker auf dem Bett liegt tauchen die Bräute nur halb bekleidet, quasi aus der Matratze des Bettes auf. Die Erste davon erhebt sich direkt zwischen Harkers gespreizten Beinen, (vgl. Abb.11)



Abb. 11

öffnet seine Hose und beißt zu, während eine andere das Blut mit der Zunge von seiner Brustwarze leckt, aus der dieses spritzt. Coppola war von dieser Szene, die er unverändert aus Harts Drehbuch übernahm sehr angetan:

*Die Bräute standen nicht einfach herum; sie vergewaltigten Harker tatsächlich, und das erfüllte mein Kinderherz mit Begeisterung.*⁴²

41 Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 53 Bd.1

42 Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 11

Trotz der Anpassung des Gezeigten an die heutigen Sehgewohnheiten, lässt sich nicht von einer exploitativen Nutzung der Bilder sprechen. Die nackte Haut entspricht dem gewagten Ton von Stokers Roman zu seiner Erscheinungszeit. Wenn man also davon ausgeht, dass Coppola die Vorlage getreu dem Roman interpretieren wollte, dann musste er dem Publikum Bilder geben, die es so berührten, wie es Stoker mit der Freizügigkeit seines Romans damals tat.

Deutliche Unterschiede gibt es hauptsächlich bei zwei Figuren, Dr. Van Helsing und Dracula. Die Unterschiede bei den Charakterisierungen wirken sich, wie bei den vorherigen Filmen auch, natürlich ebenfalls auf die Handlungsstruktur aus. Diesmal sind die Veränderungen zwar klein, aber so gravierend, dass sich eine neue Interpretation des Dracula Romans bildet. Betrachten wir erst einmal Van Helsing.

7.3.1 Van Helsing

Dr. Abraham Van Helsing ist die dem Zuschauer durch viele Filme Bekannte Nemesis des Grafen Dracula. Schon in Tod Brownings Dracula-Version, kannte der Graf selbst Van Helsing, dessen Ruhm als Kämpfer für das Gute und gegen die Untoten ihm vorauselte. In seinem Roman stellt Stoker Van Helsing als die Figur des älteren, weisen Mannes dar. Eine Merlin-Gestalt, die die anderen 'Ritter', also Quincey Morris, Jonathan Harker, Arthur Holmwood und Dr. Seward leitet und berät. Er ist „der weise, alte Mann, der die tiefen Geheimnisse kennt, die man kennen muss, wenn man den Drachen besiegen will.“⁴³ Tatsächlich bedeutet Dracula auch Sohn des Drachen.⁴⁴

43 Preiss, Byron (Hrsg.): Das Beste von Dracula, Bergisch Gladbach Juli 1992, S. 14
44 vgl. ebd.

Stoker beschrieb Van Helsing wie folgt:

*Er ist ein sehr eigenwilliger Herr, aber nur deshalb, weil er das, was er anordnet, besser versteht als alle andern. Er ist Philosoph und Metaphysiker und einer der fortschrittlichsten Wissenschaftler der Jetztzeit, dabei ist er absolut ohne Vorurteil. Das und seine Nerven von Stahl, ein stabiles Temperament, unbeugsame Entschlossenheit, Selbstbeherrschung und Toleranz, alles Tugenden, die durch Gottes Segen veredelt wurden (...).*⁴⁵

In dieser Beschreibung stecken die Eckpfeiler für die Figur Van Helsing, die durchaus einigen Widerspruch in sich bilden. Ein moderner Wissenschaftler, ein Philosoph und trotzdem ein Mann, der an Gott glaubt und mit dem Kreuz, dem Symbol der Christen gegen die Vampire kämpft.

Obwohl Van Helsing Modernität und Aufgeschlossenheit von Stoker betont wird, ist es ein konservativer und patriarchaler Kampf, den der Doktor führt. Dracula ist der Drache, ein Reptil, dass die Frauen verführt, wie die Schlange es im Paradies mit Eva, der ersten Frau tat. Indem er sie zum Vampir macht, erweckt er ihre Sexualität. Aus treuen und reinen Geschöpfen werden besessene, triebgesteuerte Wesen, deren sich die Männer nicht erwehren können. Dies zeigt sich an dem sittlichen Jonathan Harker, als er von den Vampirbräuten verführt wird und sich ihrer nicht erwehren kann. Van Helsing symbolisiert also die Gestalt, die die Werte der Kirche verteidigt, die frei gelebte Sexualität der Vampire bekämpft und die in Versuchung geführte Mina und auch ihre Ehe mit Jonathan rettet.

Die moderne Lucy, die von mehreren Männern umschwärmt war

⁴⁵ Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 155 Bd.1

und dies auch durchaus genossen hat, konnte nicht mehr gerettet werden.

Der heilige Akt der Ehe ist für Van Helsing äußerst wichtig, wie sich in einer Episode des Romans zeigt, als Arthur Holmwood behauptet, dass die Bluttransfusion für Lucy diese zu seiner Frau gemacht habe. Van Helsing, der neben Quincey Morris und Dr. Seward ebenfalls sein Blut gab, widerspricht ihm mit ungewöhnlicher Ironie:

(...) dann ist also das liebe Mädchen in Vielehe gestorben, und ich, dessen Weib schon lange tot, nach der Lehre meiner Kirche aber noch für mich lebendig ist und dem ich immer noch die Treue halte, ich bin Bigamist.⁴⁶

Der reine Austausch an Körperflüssigkeit, der hier als intimer Akt gesehen werden muss,⁴⁷ ist für den Doktor also keinesfalls ein Ersatz für den Vollzug der Ehe. Natürlich entschuldigt sich Van Helsing anschließend für diese Spitze bei Holmwood.

Dass er so vehement die Kirche verfehlt scheint ebensowenig motiviert, wie Draculas Lust nach Blut. Es sind einfach Archetypen, der eine die Personifizierung des Guten und der Andere die des Bösen.

Coppolas Van Helsing entspricht in vieler Hinsicht Stokers Beschreibungen. Der Arzt, der die Werte der Christen verteidigt, wird hier noch deutlicher als solcher dargestellt. Schon in der ersten Szene, in der Van Helsing auftritt -er lehrt im Auditorium vor seinen Schülern- spricht er seine Einstellung zum Blut, der Sexualität und den christlichen Werten so explizit aus, wie in

46 Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 27 Bd.2

47 Ich stellte bereits heraus, dass der Akt des Bluttausches in Stokers Roman für eine sexuelle Handlung steht

keiner Verfilmung zuvor:

*Das Blut - und die Krankheiten des Blutes...z.B. die Syphilis. Ihr Name, 'venerische Krankheiten' - die Krankheiten der Venus - schreibt ihnen einen göttlichen Ursprung zu. Sie sind Teil der Geschlechterproblematik, die so eng mit den Idealen und der Ethik der christlichen Zivilisation verbunden ist. Tatsache ist, dass Zivilisation und Syphilisation sich in gleicher Weise entwickelt haben...*⁴⁸

Der Geschlechtsakt wird quasi mit einer Krankheit göttlichen Ursprungs bestraft, die mit dem Fortschreiten der Zivilisation immer mehr Überhand nimmt. Es scheint so, als handele es sich auch hier um eine explizitere, modernere Ausführung Van Helsing, die lediglich in Nuancen verändert wurde. Doch Coppola und sein Drehbuchautor John V. Hart interpretieren den Arzt etwas, aber letztlich entscheidend anders. Dazu sagt der Regisseur:

*Ich wollte, daß Hopkins diese wundervolle Verrücktheit etwas unheimlicher und wahnsinniger spielt, als den freundlichen holländischen Doktor - um Stokers Roman-gestalt etwas lebendiger zu machen.*⁴⁹

So wirkt Hopkins' Abraham Van Helsing mit zunehmender Spielzeit des Films tatsächlich selbst besessen von der Bekämpfung der Vampire. Es scheint fast, als stünde Van Helsing in einem Verhältnis der Hass-Liebe zu den Vampiren. Er scheint sogar einige Eigenschaften des Grafen zu imitieren. So demonstriert der Arzt den Rittern seiner Gefolgschaft, wie man einer übersinnlichen Gestalt gleich, einfach verschwindet und

48 Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula - Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 241

49 ebd. S. 422

erweckt bei ihnen äußerstes Aufsehen. Doch gleich darauf offenbart Van Helsing seine übernatürlichen Kräfte als Trick (Minute 00:59:50). In der neunundneunzigsten Filmminute gibt Van Helsing vor Mina zu, dass er den Grafen (wenn auch als lebendes Wesen) bewundert. Es scheint fast als beneide er ihn für die frei gelebte Sexualität und seine sexuelle Ausstrahlung, die er selbst, ein moderner wissenschaftlicher Mann, unterdrückt von dem Sittenzwang des Christentums, nie haben kann. So verwundert es kaum mehr, dass Van Helsing, im Gegensatz zu Stokers Version, sich tatsächlich von Mina verführen lässt, ihre Lippen (vgl. Abb.12) und ihre Brüste küsst und sich erst im letzten Augenblick, als sie

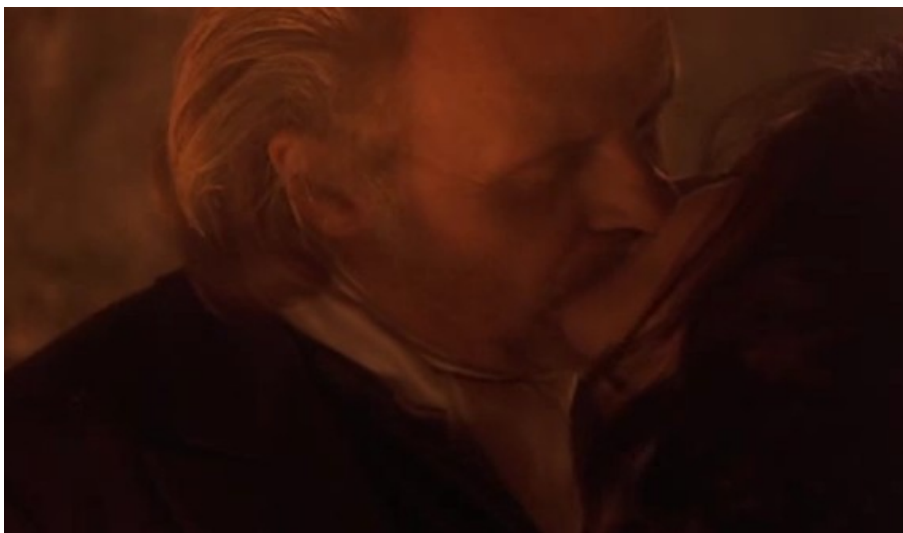


Abb.12

sich durch einen Biss an ihm für die Tötung von Lucy rächen will, besinnt. Dies ist der Augenblick, in dem sich Van Helsing in Coppolas Film völlig von Stokers Asketen unterscheidet und klar macht, dass das Vampirsein, das Ausleben der Sexualität etwas ist, dass Van Helsing sich wünscht. In diesem kurzen Augenblick wird das christliche Patriarchat durch die 'mächtige' Sexualität der Frau beinah besiegt.

Van Helsing erscheint auf seinem Kreuzzug gegen die Vampire viel unbarmherziger und brutaler, als es die eigentlichen Untoten sind. Als er den Vampirbräuten, ohne jegliches Zögern die Köpfe abschlägt, trägt er diese an den Haaren aus der Gruft wie eine Trophäe und hebt sie hoch bevor er sie in den Abgrund wirft (Minute 01:48:03). Er tut dies mit einer kalten Berechnung und daher Grausamkeit, die sich bei dem eigentlichen Bösewicht aus Stokers Roman, nämlich Dracula, in Coppolas Verfilmung so nicht finden lässt. Als Dracula tödlich verwundet wird, hat der Zuschauer daher nicht das Gefühl, dass das Gute gesiegt hat, sondern es trauert mit Mina um den toten Grafen.

7.3.2 Dracula

Wenn also Van Helsing eher die Charakteristika des Bösewichts erfüllt, der die Liebe zwischen Dracula und Mina verhindert, dann sollte hier die Figur Draculas betrachtet werden.

Auch bei der Figur des Grafen scheint Stokers Vorlage am stärksten befolgt worden zu sein. Schon die verschiedenen Erscheinungsformen, die der Graf in diesem Film hat, entsprechen erstmals genau dem Roman. Seinen ersten Auftritt hat der untote Dracula hier gespielt von Gary Oldman als alter Mann (vgl. Abb.13). Er kann die Form einer Fledermaus (vgl. Abb.19), eines Wolfes und eines Nebels annehmen. Außerdem hat er hier die Kraft das Wetter zu beeinflussen, kann bei Tag wandeln und verabscheut zwar das Kreuz, lässt sich aber nicht von der Kraft des selben in die Flucht schlagen. Doch gibt er dem Grafen erstmals etwas, dass ihn im Gegensatz zu Van Helsing, zu einer nachvollziehbaren Figur macht, nämlich eine Vergangenheit.

Drehbuchautor James V. Hart griff für Draculas Backstory das

Ausgangsmaterial auf, dessen sich Stoker selbst für seinen Roman bediente: Den realen Dracula -Vlad Tepes- einen walachischen Prinzen, der im fünfzehnten Jahrhundert lebte und militärisch äußerst erfolgreich, aber ebenso grausam gegen die Türken vorging.⁵⁰ Vlad Tepes war historisch belegt ein grausamer Mann, dessen Methoden sich nicht nur auf das Pfählen beschränkte, auf seiner Liste der Grausamkeiten befanden sich „auch [das] Vierteilen, Blenden, Häuten, Kastrieren und sexuelle Verstümmelung seiner Opfer, die er gerne bei lebendigem Leibe kochte und den wilden Tieren zum Fraß vorwarf.“⁵¹ Liest man von den brutalen Taten dieses Mannes erscheint es nicht verwunderlich, dass Stoker ihn als Bösewicht seiner Geschichte benutzte. So erzählt der alte Dracula Jonathan Harker nach dessen Ankunft lange und voller Stolz von seiner Familie und deren heroischen Kriegstaten,⁵² die natürlich seine eigenen Taten sind. Stokers Interpretation der realen Figur beruht also auf einer simplen Prämisse; nämlich, dass exakt dieser grausame Mann als Untoter immer noch auf Erden wandelt und sein Unwesen treibt.

James V. Hart änderte diese Prämisse und machte aus dem blutrünstigen Kriegsherren einen tragischen Helden. Sein Dracula kämpfte vor seinem Dasein als Vampir im Namen der Kirche, so wie Van Helsing im Namen der Kirche kämpft⁵³, doch als er seine große Liebe Elizabetha verliert, wendet er sich von Gott ab und verflucht sich quasi selbst. Es ist seine Entscheidung, als Vampir zu leben. Die Liebe ist ihm wichtiger, als seine Treue der Kirche gegenüber und sie ist wichtiger, als seine blutrünstigen Taten.

50 vgl. Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 46

51 ebd.

52 vgl. Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 41ff Bd.1

53 Interessanter Weise sind im Prolog nicht nur bereits Mina und Dracula zu sehen, sondern auch Van Helsing, als Priester.

Dracula kämpft fortan dafür, wieder zu lieben (vgl. Abb.13) und das macht ihn letztlich zu einem Protagonisten und nicht zum Antagonisten.



Abb.13

Die Neuinterpretation der Figur Dracula lässt sich ebenfalls in einem neuen und entscheidenden Handlungsstrang finden, der im folgenden herausgearbeitet werden soll.

7.4 Handlungsstruktur

Strukturell orientiert sich keiner der bisherigen Dracula Filme so eng an der Vorlage wie Coppolas Film. Abweichungen in der Handlung sind weitestgehend minimal. Sogar das Ende in dem Van Helsing mit Lucys Verehrern und Jonathan den Grafen jagt, ist in Coppolas Version erstmals verfilmt worden. Ebenso die Tatsache, dass Dracula nicht nur von einer Person getötet wird, sondern durch ein Zusammenspiel seiner Jäger.

Der wichtigste Unterschied liegt in einem neuen Handlungsstrang, der die Essenz, bzw. die Aussage von Stokers Roman verändert. In diesem Strang sehen wir die Entstehung des Vampirs,

etwas, das in keiner der vorherigen Verfilmungen je gezeigt wurde und auch in Stokers Roman unklar bleibt.

Stoker erwähnt lediglich, dass Dracula früher ein Kriegsherr war. Coppolas Film zeigt uns, wie Dracula im Namen der Kirche kämpft und ihre Werte verteidigt. So beginnt der Film mit Aufnahmen eines fallenden Kreuzes, das durch einen Halbmond ersetzt wird. Es ist ein Kampf der Kulturen. Dracula verteidigt das Christentum gegen die moslemischen Türken.

Mit diesem Prolog wird deutlich, warum später im Film eine Parallele zwischen Van Helsing und Dracula gezogen wird. In Coppolas Film waren sie beide Kämpfer für die christlichen Werte, doch Dracula entsagt diesen Werten und lebt schließlich ein hedonistisches Leben als Vampir. Im Gegensatz zu Stokers Roman, der den hedonistischen Grafen, mit seiner freien Sexualität zum Bösewicht macht, bejaht Coppolas Film ihn und seinen Lebensstil in gewisser Weise. Denn er erzählt eine tragische Liebesgeschichte. Dracula wendet sich Mina Murray in Harts Drehbuch nicht zu, weil er sich an Jonathan rächen will, wie im Roman und auch z.B. in Terence Fishers Film, sondern er tut dies aus Liebe. Er findet in Mina die Wiedergeburt seiner verstorbenen Frau Elizabetha. Durch diesen Strang bekommt Dracula also ein Motiv für seine Taten. Der Zuschauer fühlt nun für Dracula und Mina und trauert darum, dass Mina Dracula am Ende den Dolch durch das Herz bohrt und ihn damit von seinen schweren Verletzungen erlösen muss. Letztlich kehrt der Graf zurück in die Gnade Gottes, doch tut er dies, indem er den Freitod durch die Hand seiner ewigen Liebe wählt.

Hier sind es nicht mehr die viktorianisch 'verklemmten' christ-

lichen Werte, die verteidigt werden müssen, wie es bei Stoker und in Fishers Film der Fall war. Hier ist es die Liebe, die im Mittelpunkt steht. Natürlich ist es in Stokers Roman nicht Mina, die den Grafen erlöst und natürlich trauert sie auch nicht um seinen Tod. Hier geht es nicht mehr um die grausame sexuelle Versuchung durch den Vampir, der wir ausgesetzt sind, es geht um die Liebe, die wichtiger ist, als Religion, oder sexuelle Versuchung, oder sogar der Tod.

Es scheint fast ironisch, dass Leonard Wolf ausgerechnet im Nachwort zu Harts Veröffentlichung des Drehbuchs schreibt:

Leser und Kinobesucher erkennen, dass Dracula gerade deshalb attraktiv ist, weil er die dunkle Seite unserer eigenen Natur verkörpert. Wir leben in einem Zeitalter, das Energie und Macht bewundert und wir wissen mehr über erotische Fantasien, als gut für uns sein mag. Kein Wunder, wenn wir voll Furcht zu Dracula aufschauen, der für immer mit Energie geladen und von Macht erfüllt ist und der seine abscheulichen Fantasien realisiert. Kein Wunder, wenn wir froh sind, dass er erledigt wird – in einem Film nach dem anderen, für immer.⁵⁴

Denn ausgerechnet in diesem Film sind wir nicht mehr froh, dass Dracula stirbt, sondern trauern um ihn. Die Essenz von Stokers Roman wurde also ausgerechnet in der Interpretation verändert, die sich strukturell am stärksten an die Vorlage hält.

7.5 Zitate der Filmgeschichte

Aber es ist nicht das erste Mal, dass Stokers Roman als Liebes-

⁵⁴ Wolf, Leonard in Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 466

geschichte erzählt wird. Frank Langella spielte den Grafen im Jahre 1979 als Verführer, der sich in Lucy (die in dieser Version die Rolle der Mina übernimmt) verliebt, die diese Gefühle auch erwidert. (Badhams Film basiert jedoch genauso, wie Tod Brownings *Dracula* auf dem gleichnamigen Theaterstück von Hamilton Deane und soll daher hier nicht mehr Beachtung finden). Vor allem aber analysierte ich bereits Werner Herzogs Interpretation von Stokers Roman, der gleichzeitig Murnaus Film *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* neu interpretiert⁵⁵. Klaus Kinski spielt den Grafen erstmals als ein bedauernswertes Wesen, das sich nach Liebe sehnt und dem gegenüber der Zuschauer wenn schon keine Angst, dann jedenfalls Mitleid empfindet. Trotzdem ist Herzogs *Dracula* kein Protagonist, wie Gary Oldman in Coppolas Film.

Doch trotz dieser motivischen Anleihen lassen sich Coppola gegenüber keine Plagiatsvorwürfe machen, obwohl man es nicht mit einem Remake zu tun hat. Es scheint viel mehr, als sei sich Coppola mit seiner *Dracula* Interpretation nicht nur der Romanvorlage, sondern erstmals auch der filmischen Interpretationen bewusst. Er baut einen metareflexiven Diskurs darüber auf. *Bram Stoker's Dracula* spielt mit dem Medium Film und zitiert dessen Möglichkeiten, wie ich anhand von einigen Beispielen zeigen werde.

Besonders in den Szenen des Schlosses fühlt man sich an Jean Cocteaus *La Belle et la Bête* erinnert. Dieses magisch düstere Reich des Grafen scheint genau so wie im Filmklassiker ein Eigenleben zu führen. Das blaue Feuer, durch das Jonathan am Anfang des Films mit der Kutsche rast ist eine Anspielung auf

55 Vgl. Kapitel 6 *Nosferatu - Phantom der Nacht*

Murnaus *Faust* und als Gary Oldman als Dracula wie ein Klappmesser aus seinem Sarg hochsteigt, muss man natürlich an Max Schreck in der Rolle des Grafen Orlok denken. Doch nutzt Coppola diese mediale Selbstreflexivität nicht, wie etwa Jimmy Sangster, der mit den Konventionen der filmischen Erzählstrukturen und den Zuschauererwartungen spielte, um etwas Neues zu schaffen, dass sich vom Roman abgrenzt und trotzdem der Essenz treu bleibt.

Wenn Dracula mit Mina in Coppolas Film ins Kino geht und sich über das Wunder des Cinematographen unterhält, so deutet dies nicht in die Zukunft, also auf etwas Neues, wie bei Fisher, sondern zurück, auf eine Tradition der Filmgeschichte. Und so wird auch das gesamte Konzept von Coppola deutlich. Er bleibt strukturell, als auch formal und inszenatorisch der literarischen, als auch der filmischen Tradition Draculas völlig treu. Aus jedem der bereits analysierten und vieler anderer Filme 'bedient' er sich, um in diesem bekannten Rahmen eine neue Essenz, nämlich eine neue Sichtweise des Grafen und damit des Romans *Dracula* zu finden. Es geht um die Liebe, die wichtiger ist als alles Andere. Mag man diesen Gedanken kitschig, oder etwas zu universell zugänglich finden, um von größerer Relevanz zu sein, so passt er doch immer noch besser in die 1990er Jahre, als der viktorianische Kampf mit der eigenen Libido.

7.6 Zwischenbilanz

Wo Stokers Roman den Zwiespalt zwischen dem Ausleben von Sexualität und den moralischen Zwängen der viktorianischen Gesellschaft behandelt, so simplifiziert Coppola dieses Thema

auf die „Idee, dass Liebe den Tod, oder Schlimmeres als den Tod besiegen kann.“⁵⁶ Wirklich interessant macht den Film sein metareflexiver Diskurs. *Bram Stoker's Dracula* wirkt wie die letzte Evolutionsstufe der bisherigen Interpretationen, da er den Rahmen des Romans eng verfolgt und in diesem Bezüge zu fast allen hier erwähnten Dracula Verfilmungen herstellt und sich dabei stets über das eigene Medium bewusst ist. War Fishers Variante die Darbietung von der Essenz des Stoker Romans, mit starken strukturellen Änderungen, so ändert Coppolas Film die Essenz des Romans und bleibt strukturell sehr treu an der Vorlage, um die Wiedererkennbarkeit des Romans zu gewährleisten.

56 Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bergisch Gladbach 1993, S. 19

8 Dracula im Wandel der Zeit

Betrachtet man die bisher besprochenen Filme also nicht nur im Vergleich mit Stokers Vorlage, sondern auch als eine Evolution innerhalb des Mediums „Film“, so wird vor allem bei Coppolas Version klar, wie sehr eine Adaption ein Zeichen ihrer Zeit ist; sowohl im inszenatorischen Sinne, als auch von der Zuschauerrezeption her. Es änderten sich die technischen Möglichkeiten, die Untaten des Grafen Dracula zu inszenieren, als auch die Akzeptanz und die Konventionen, diese zu betrachten.

Interessant wäre bei einer Analyse der unterschiedlichen Verfilmungen, der Vergleich einer Konstante, die nicht vom jeweiligen Drehbuchautoren wegreduziert werden kann. Diese Konstante findet sich höchst wahrscheinlich in der Titelfigur des Romans, dem Charakter des Grafen Dracula selbst. Hier soll nun also eine Betrachtung des Grafen Dracula und der verschiedenen Interpretationen seiner Figur erfolgen, die meine Arbeit zu einem Fazit führen wird.

Die Figur des Grafen hat sich seit Murnaus *Nosferatu* bis zu Coppolas Film nicht nur äußerlich verändert, sondern auch das Wesen, bzw. der Charakter des Grafen werden immer wieder neu interpretiert. Diese Entwicklung wird chronologisch dargestellt, um den Entwicklungsprozess der Figur nachvollziehen zu können.

8.1 Max Schreck



Abb.14

„Nichts könnte stärker vom Bild des Grafen, wie Stoker es beschrieb und spätere Filmemacher interpretierten, abweichen“⁵⁷ als die Figur des Grafen Orlok die Max Schreck in Murnaus Film darstellte. Der zwar merkwürdigen, aber gepflegten Erscheinung Draculas⁵⁸ wird hier ein skelettartiges, verwachsenes Ungeheuer entgegengesetzt, „das mit seniler Zielstrebigkeit über die Leinwand schlurft“⁵⁹. Besonders auffallend sind sein kahler Schädel, die

spitzen Ohren, die knochigen Finger

und natürlich die zugespitzten Schneidezähne.⁶⁰ Über Orloks Bewegungen sagt Pirie:

*Orlocks [sic!] Bewegungen sind voll dunkler Andeutungen, besonders wenn er auf jede theatralische Gestik verzichtet und seine ungewöhnlichen Hände dicht an den eng anliegenden Rock gepresst herabhängen lässt. In diesen Augenblicken scheint seinem Gang etwas Inorganisches zu eigen, als sei der schwache Lebensfunke, der noch in ihm steckt, nur ein wilder Reflex jener von schweren Tränensäcken umrandeten, bohrenden Augen.*⁶¹

57 Pirie, David: Vampir Filmkult, Gütersloh 1977, S. 39

58 vgl. Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula, Herrsching 1967, S. 23

59 Pirie, David: Vampir Filmkult, Gütersloh 1977, S. 39

60 Hier offenbart sich bereits ein großer Unterschied zu anderen Vampirfilmen, in denen meistens die Eckzähne als Beißwerkzeug des Vampirs dienen.

61 Pirie, David: Vampir Filmkult, Gütersloh 1977, S. 39

Murnau verstärkt die Abnormität von Schrecks Bewegungen dadurch, dass er des öfteren Zeitraffer, Stop Motion Effekte, oder Doppelbelichtung einsetzt, oder den Grafen wie ein „Klappmesser“⁶² aus dem Sarg aufstehen lässt. Auch die Fähigkeit sich in einen Wolf zu verwandeln besitzt der Graf in Murnaus Film (das Gezeigte Tier im Film ist allerdings eine Hyäne).

Graf Orlok ist hier noch sehr einfach charakterisiert. Die Ambivalenz seiner Persönlichkeit, wie sie in Werner Herzogs Remake *Nosferatu - Phantom der Nacht*, oder Coppolas *Bram Stoker's Dracula* besonders deutlich wird, ist hier nur unterschwellig. Graf Orlok ist bis zum Finale eine Bestie, ein Raubtier, dessen Gier nach Blut keine Grenzen kennt. Als er aus seinem Schloss abreist, zieht er eine Spur des Todes, die Pest, hinter sich her. Orlok ist das Böse. Folglich kann nur ein unschuldiges, reines Wesen ihm entgentreten und ihn vernichten. Am Ende jedoch, beim Zusammentreffen mit Ellen, zeigt sich Orlok als widersprüchliches und somit tragisches Wesen: er sehnt sich nach Liebe, muss diese Liebe aber gleichzeitig töten. In Herzogs Neuverfilmung wird dieser Aspekt noch viel deutlicher.

8.2 Bela Lugosi

In Tod Brownings Film orientierte sich Bela Lugosi sehr viel stärker an Stokers Beschreibung des Grafen, als Schreck es in Murnaus Film tat. Lugosis Dracula war kein deformiertes Ungetüm mehr, sondern ein gepflegter Verführer. „Seine von der Bühne übernommene Gestik, seine glühenden Augen, das wolfsähnliche Gesicht und sein ungarischer Akzent, machten ihn

62 Prüßmann, Karsten: Die Dracula-Filme, München 1993, S. 62

[Bela Lugosi] zu einem idealen Dracula“,⁶³ der hier auch erstmalig



Abb.15

die Fähigkeit hat, sich in eine Fledermaus und in einen Wolf zu verwandeln. Tatsächlich entspricht Brownings Film den Vampirlegenden insgesamt viel genauer als Murnau. Dracula hat kein Spiegelbild, er hasst den

Geruch von Wolfskraut, und mag keine Kreuze. Auch charakterlich kommt dieser Dracula der Vorlage näher, als Murnaus Orlok.

*Sein [Lugosis; Anm. d. Verf.] Dracula war stets zurückhaltend, unheimlich und gnadenlos. [...] unter seiner Bösartigkeit schimmerte eine sonderbare Weichheit hervor, eine schwache Stelle, ein Hauch von unterdrückter Sexualität, die von seinem übertrieben kultivierten Benehmen lediglich verdeckt wurde.*⁶⁴

Lugosi, gebürtiger Ungar, sprach zudem nur sehr schlechtes Englisch, so dass in seinen Dialogzeilen „ein Höchstmaß an fremdländischer Drohung liegt“. ⁶⁵ Browning bestand aber darauf

*jedem einzelnen Wort Lugosis einen derartigen optischen und akustischen Nachdruck zu verleihen, dass die Gestalt den schlimmsten Auswüchsen des Melodrams gefährlich nah kommt.*⁶⁶

Seiner Interpretation fehlt ein gewisses Maß an Zurückhaltung. Man sieht ihm sofort die Bestie in 'Menschengestalt' an. Dies macht ihn zu einem wichtigen Zwischenschritt zwischen Orlok

63 Moss, Robert: Der klassische Horror-Film, München 1982, S. 77

64 ebd.

65 Pirie, David: Vampir Filmkult, Gütersloh 1977, S 52

66 ebd. S. 54

und den folgenden, komplexeren Charakterisierungen von Dracula.

8.3 Christopher Lee

Den ersten großen Schritt zu einer solchen Komplexität machte 1958 Christopher Lee in seiner Interpretation des Grafen.



Abb.16

Er zeigte ihn nach Sangsters Drehbuch und unter Fishers Regie als ambivalentes Wesen. Lee „erweist sich [einerseits] durchaus nicht als die groteske Gestalt, wie sie Lugosi darstellte, sondern [...] als ein Aristokrat von lebhaftem Charme.“⁶⁷ (vgl. Abb.16) Andererseits zeigt er von einem Moment zum nächsten sein wahres Gesicht - das einer blutrünstigen Bestie (vgl. Abb.17).

Ein Vampir zu sein bedeutet in Stokers Roman übermenschliche Fähigkeiten zu besitzen. Das heißt außergewöhnlich stark zu sein und sich in eine Fledermaus, einen Wolfshund, oder in Nebel verwandeln zu können. Außerdem kann Stokers Graf das Wetter manipulieren und wird verjüngt wenn er regelmäßig frisches Blut

67 Pirie, David: Vampir Filmkult, Gütersloh 1977, S. 77

trinkt. Doch sind seine Fähigkeiten in Fishers Film deutlich reduziert. Bis auf die körperliche Stärke und natürlich seine Unsterblichkeit ist ihm im Film nichts geblieben. Dafür gelang es Lee wie keinem Anderen zuvor, die sexuelle Hörigkeit seiner Opfer glaubhaft zu machen. Wie Stresau es sehr treffend beschreibt war „Christopher Lee [...] die Sinnlichkeit per se [...]“.⁶⁸

Mann erfährt im Film nicht woher der Graf kommt, oder wieso es ihn gibt. Es werden ihm jegliche Charakteristika genommen, die ihn vom Wesen her menschlich erscheinen lassen könnten, oder Verständnis für ihn erzeugen würden. Er ist wie schon Max Schreck und Bela Lugosi vor ihm, die Personifizierung des Bösen.



Abb.17

Lee zieht die Frauen mit seiner Magie in seinen Bann und macht sie zu wollüstigen, willenlosen Sklaven, die sich ihm bereitwillig hingeben. Dieser Dracula machte deutlich, worum es bei dem berüchtigten Biss wirklich ging, nämlich um die Vereinigung mit einem begehrten Wesen. In diesen Punkten sind sich Buch und Film einig. Dracula wird in beiden als Monster dargestellt. So

68 Stresau, Norbert: Der Horrorfilm: Von Dracula zum Zombie-Schocker, 2. Auflage, Wilhelm Heyne Verlag München 1989, S. 106

etwas wie Liebe kennt er nicht und in der Interpretation von Christopher Lee sucht er auch nicht danach. Hier sei auf die Beiden Frauen des Films verwiesen, deren Verlangen nach Dracula deutlich macht, was sie an ihren Männern vermissen und was sie in die Arme des Vampirs treibt. Es ist also durchaus nicht Coppolas Verdienst, den Dracula Film erotisiert zu haben. Diese Leistung erbrachte schon 35 Jahre zuvor Christopher Lee als Dracula.

8.4 Klaus Kinski

Das äußere Erscheinungsbild Draculas in Herzogs Film orientiert sich sehr stark an Murnaus Vorbild. Dracula hat einen kahlen Schädel, lange, knochige Finger, ein blasses Gesicht und spitze Schneidezähne. Trotzdem erscheint Klaus Kinski als Vampir-Graf sanfter als Orlok (vgl. Abb.18). Seine Bewegungen sind geschmeidiger und seine Konturen weniger scharf. Außerdem verbreitet er nicht den Eindruck von Verschlagenheit und Hinterlist, sondern viel mehr den von Müdigkeit und Traurigkeit. Dieser Eindruck wird in der Charakterisierung bestätigt. So äußert er Harker gegenüber, dass es furchtbar sei, nicht altern zu können und das es etwas Schlimmeres als den Tod gäbe. Dracula „wird auf eine leidende Figur reduziert, der trotz aller Scheußlichkeit und Bedrohlichkeit fast schon Mitleid entgegen gebracht werden soll“.⁶⁹

Trotz dieser Lebensmüdigkeit, so fern man bei einem Untoten davon sprechen kann, lauert immer noch die blutgierige Bestie in ihm. So verliert er binnen Sekunden die Kontrolle über sich, als

69 Prüßmann, Karsten: Die Dracula-Filme, München 1993, S. 106

Harker sich in den Finger schneidet.



Abb.18

Vorher noch der freundliche, zuvorkommende Gastgeber, wie man ihn aus Stokers Vorlage kennt, ist er auf einmal ein aggressiver, gefährlicher Blutsauger. „Werner Herzogs *Noferatu - Phantom der Nacht* [...] modifizierte den Mythos dahingehend, dass sich der Vampir seiner zerstörerischen Macht bewusst war und erheblich darunter litt“⁷⁰, diese Interpretation allerdings „verwässerte die Reinheit der Geschichte.“⁷¹ Auch Prüßmann bemängelt eine solche Darstellung des Grafen: „Dennoch passt diese Art der Darstellung nicht mit dem Vampirmythos zusammen, der ja im Film reichlich beschrieben wird“⁷², „die große Angst der[...] Zigeuner [...] scheint ja angesichts einer solchen 'Jammerfigur' völlig unangebracht.“⁷³

Man mag über Herzogs und Kinskis Interpretation Draculas denken, was man will, sicher ist, dass es beiden gelungen ist der Figur eine neue, interessante Seite abzugewinnen, die sicherlich

70 Stresau, Norbert: Der Horrorfilm, München 1989, S. 110

71 ebd., S. 109

72 Prüßmann, Karsten: Die Dracula-Filme, München 1993, S. 106

73 ebd., S. 106/107

auch Einfluss auf Coppolas Werk hatte.

8.5 Gary Oldman

In der bislang letzten offiziellen Interpretation des Romans gewann Gary Oldman dem Vampirgrafen eine neue Seite ab, obwohl sich das Erscheinungsbild des Grafen so eng wie noch nie zuvor an der Romanvorlage orientiert. Dracula erscheint als alter, freundlicher, aber dennoch abnorm wirkender Edelmann (vgl. Abb.13), als attraktiver Jüngling (vgl. Abb.20), als Fledermaus (vgl. Abb.19), als Wolf und als Nebelwolke. Wie in den vorherigen Verfilmungen lässt er innerhalb von Augenblicken die Maske des freundlichen Gastgebers fallen und offenbart das Gesicht der Bestie, die nach Blut verlangt.



Abb.19

Dennoch wird hier eher ein romantisierendes Bild des Grafen gezeichnet, da Coppola wie bereits erwähnt, Dracula eine Vergangenheit verleiht. Diese Entwicklung vom Monster zum tragischen Liebenden erscheint als durchaus nachvollziehbar.

Die Ambivalenz Draculas wird in Coppolas Film gut zum Ausdruck gebracht. Dennoch wird der Figur durch die Biographie



Abb.20

im Prolog der Schrecken genommen, der die Figur vorher auszeichnete. Dracula ist hier kein Wesen mit unbekanntem Ursprung. Seine Unabhängigkeit von Zeit, legte bisher auch gleichzeitig den Schluss nahe, dass er schon vor der Zeit existierte, und er daher als Inkarnation des absolut Bösen erschien. Im Kontrast dazu lässt Coppola seinen Dracula im Erlösungsszenario am Schluss, beinahe schon als Jesus ähnlichen Märtyrer erscheinen, hier muss man schon von einer Inkarnation des „Guten“, statt von einer Inkarnation des „Bösen“ sprechen.

9 Konklusion

Nach diesem Streifzug durch knapp 70 Jahre Filmgeschichte, hat sich gezeigt, wie unterschiedlich der Graf Dracula und die anderen handelnden Figuren des Romans, in Gestalt und Wesen, aber auch die Handlung des Romans interpretiert wurden. Die Untersuchungsfrage dieser Arbeit, wie die filmische Interpretation eines Romans erfolgt und ob es klare Regeln dafür gibt, kann also nun mit der Auswertung der bisherigen Beobachtungen beantwortet werden.

Es haben sich keine bestimmten Regeln der Handlungsreduktion gezeigt, die sich von den Regeln für die Verfilmung eines Originaldrehbuchs unterscheiden. Syd Field stellt diese vereinfacht folgendermaßen dar:

[...] eine Person - oder Personen- an einem Ort -oder mehreren Orten-, die 'ihre Sache durchziehen' ⁷⁴

Diesem sehr allgemein formulierten Muster folgen auch alle hier behandelten *Dracula* Interpretationen, lassen sich aber dabei starke strukturelle Freiheiten (wie man bei allen Verfilmungen, außer *Bram Stoker's Dracula* sehen kann). Die These, durch strukturelle Vergleiche mit der Vorlage Unterschiede herauszufinden, anhand dessen sich ein Muster, oder gar eine eigene Regelung für die Handlungsreduktion bei Literaturverfilmungen definieren lässt, erwies sich als falsch. Jeder der Filme hatte andere strukturelle Veränderungen und Kürzungen der Handlung, die kein spezielles Muster erkennen ließen. So lässt sich wohl festhalten, dass man die Frage nach den Unterschieden der Verfilmungen zum Roman und auch unter-

74 Field, Syd: Drehbuch schreiben für Fernsehen und Film, 4. Auflage, Berlin 2006, S.11

einander nur bedingt stellen sollte. Aber auch bei den Gemeinsamkeiten der Verfilmungen lässt sich kein Muster, keine klare Struktur erkennen. Es haben sich immer neue Interpretationen gebildet, die fast keinen deutlichen gemeinsamen Nenner erkennen lassen. Nicht nur die Namen der Figuren wurden verändert, sondern auch ihre Motivationen und die Konstellationen in denen sie interagieren. Besonders gut deutlich wird dies in *The Horror of Dracula*, in dem die gesamten Strukturen des Films stark verändert wurden; auch die Handlungs- und Ortsstrukturen.

Trotz der extremen Änderungen, die zum Teil so weit gehen, dass man sogar dem Grafen Dracula selbst verschleierte und ihm einen anderen Namen und ein anderes Aussehen gab,⁷⁵ blieb Stokers Vorlage in den Filmversionen immer erkennbar. Die Freiheit der Autoren bzgl. der Interpretation musste also doch einer Regelung folgen, die die Wiedererkennung des Originals gewährleistete. Wie man sehr gut bei *The Horror of Dracula* erkennen konnte, wurde die Handlung strukturell extrem verändert und gekürzt und trotzdem scheint der Film dem Roman in der Wirkung treu zu bleiben.

Ich begründete dies mit den thematischen Ankern, die sich auf die Essenz der Vorlage beziehen müssen.⁷⁶ Diese Anker müssen vorhanden sein, um den Roman erkennbar zu machen. Wie viele von diesen thematischen Ankern vorhanden sein müssen lässt sich nicht genau festlegen, aber es scheint nicht nur eine Frage der Quantität zu sein, sondern auch der Qualität. Wird die Essenz des Romans als thematischer Anker genutzt, so kann der Autor

⁷⁵ vgl. Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens

⁷⁶ vgl. Kapitel 4 The Horror of Dracula

sich strukturell größere Freiheit nehmen.⁷⁷ Dann lässt sich also schließen, dass die thematische Essenz des Films ein qualitativ wichtigerer Anker ist, als die strukturellen Faktoren. Coppolas Film bestätigt dies. Er verändert den qualitativ wichtigsten Anker, nämlich die Essenz. Er machte aus einem Roman über sexuelle Bedrohung einen Film über die Macht der Liebe. Folglich hält sich der Film in den Personen-, Handlungs- und Ortsstrukturen stärker an die Vorlage, als jede andere Verfilmung. Nur so konnte Coppola die Wiedererkennbarkeit des Romans gewährleisten. Die Grundsätzliche Wiedererkennbarkeit des Romans steckt also den Rahmen für das Vorgehen der Reduktion und Interpretation.

Es schien eine Art Evolution der Verfilmungen, als auch des Grafen selbst stattzufinden, die darauf hinweist, dass die Macher ebenso auf die anderen Verfilmungen zurückgriffen, wie auf den Roman. Ein selbstreflexiver Diskurs mischte sich schon seit Tod Brownings Film in die Verfilmungen und findet mit *Bram Stoker's Dracula* seinen Höhepunkt.

Innerhalb der Grenzen der Wiedererkennbarkeit, sind den Filmemachern also kaum Vorschriften für die Reduktion und die Interpretation gesetzt. Die Frage nach der Reduktion bei einer Literaturverfilmung sollte eigentlich nicht mehr gestellt werden müssen. Sie ist unabhängig von der Vorlage einer der Grundfaktoren des Films und stellt, wie die vielen unterschiedlichen Verfilmungen und Gesichter des Grafen Dracula zeigen, keine Einschränkung für die Filmemacher und die Wiedererkennbarkeit des Romans dar. Stattdessen deutet die Frage nach der Kürzung des Romans darauf hin, dass die größtmögliche Treue zur Vorlage angestrebt werden müsse. Aber „das Verhältnis zwischen

77 vgl. Nosferatu und The Horror of Dracula

filmischer Adaption und literarischer Vorlage wird nicht mehr unter dem Gesichtspunkt der „Treue“ des filmischen gegenüber einem als „Original“ betrachteten literarischen Werk untersucht, sondern als produktives Spannungsverhältnis zweier Medien, aus den neue ästhetische und semantische Effekte entstehen können.“⁷⁸

Meine Untersuchungsfrage nach der Reduktion bei Literaturverfilmungen kann also sehr simpel beantwortet werden, denn die Reduktion selbst ist für den Filmemacher immer (sowohl bei einer Literaturverfilmung, als auch bei einem Originaldrehbuch) ein Akt der Interpretation: so lange die Vorlage erkennbar bleibt, sind der Kreativität des Filmemachers keine Grenzen gesetzt.

78 Mecke, Jochen/ Rohloff, Volker (Hrsg.): Kino-/ (Ro)Mania-Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen 1999, S. 15

10 Verzeichnisse, Sonstiges

10.1 Literaturverzeichnis

Bergan, Ronald/Moos, Ludwig (Hrsg.): Nahaufnahme: Francis Ford Coppola, Rowohlt Taschenbuch Verlag Reinbek bei Hamburg 1998

Kobus, Isabel: Dialog in Roman und Film. Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen „The Go-Between“ und „The Accident“, Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 1998

Mecke, Jochen/ Rohloff, Volker (Hrsg.): Kino-/ (Ro)Mania- Intermedialität zwischen Film und Literatur, Stauffenburg Verlag Tübingen 1999

Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: Bram Stokers Dracula – Der Film und die Legende, Bastei Verlag Gustav H. Lübke GmbH & Co. Bergisch Gladbach 1993

Preiss, Byron (Hrsg.): Das Beste von Dracula, Bastei Verlag Gustav H. Lübke GmbH & Co. Bergisch Gladbach Juli 1992

Stoker, Bram: Bibliothek Dracula – Dracula Ein Vampirroman in zwei Bänden, Manfred-Pawlak-Taschenbuch-Verlagsgesellschaft mbH Herrsching 1967

Field, Syd: Drehbuch schreiben für Fernsehen und Film, 4. Auflage, Ullstein Buchverlage GmbH Berlin 2006

Prüßmann, Karsten: Die Dracula-Filme: Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola, Wilhelm Heyne Verlag München 1993

Stresau, Norbert: Der Horrorfilm: Von Dracula zum Zombie-Schocker, 2. Auflage, Wilhelm Heyne Verlag München 1989

Moss, Robert: Der klassische Horror-Film, Wilhelm Heyne Verlag München 1982

Pirie, David: Vampir Filmkult, Prisma Verlag Gütersloh 1977

Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd.1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, 17. Auflage, DTV München 1996

Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: Lexikon des Horrorfilms, Bastei Verlag Gustav H. Lübbe GmbH & Co. Bergisch Gladbach 1989

10.2 Internetverzeichnis

http://www.vampireworld.com/filmpages/einzelnefilme/drakula_halala.htm

http://de.wikipedia.org/wiki/Es_war_einmal

www.imdb.com

10.3 Filmverzeichnis⁷⁹

Die Reise zum Mond, F 1902; Regie: Georges Méliès; Buch: Georges Méliès; Kamera: Michaut, Lucien Tainguy; Darsteller: Georges Méliès (Prof. Barbenfouillis)

Gone with the wind, USA 1939; Regie: Victor Fleming; Buch: Sidney Howard; Kamera: Ernest Haller; Darsteller: Thomas Mitchell (Gerald O'Hara), Barbara O'Neil (Ellen O'Hara), Vivien Leigh (Scarlett)

The Godfather Trilogy, USA 1972/1974/1990; Regie: Francis Ford Coppola; Buch: Mario Puzo; Kamera: Gordon Willis;

⁷⁹ In Reihenfolge der Erwähnung

Darsteller: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen), Diane Keaton (Kay Corleone)

Lord of the rings Trilogy, USA 2001/2002/2003; Regie: Peter Jackson; Buch: Fran Walsh, Philippa Boyens nach J.R.R.Tolkiens *Lord of the rings*; Kamera: Andrew Lesnie; Darsteller: Eliah Wood (Frodo Baggins), Sean Astin (Sam Gamgee), Viggo Mortensen (Aragorn)

Harry Potter 1-6, USA/GB ; Regie: Chris Columbus, Alfonso Cuarón, Mike Newell, David Yates; Buch: Steve Kloves, Michael Goldenberg nach J.K.Rowlings *Harry Potter*; Kamera: John Seale, Roger Pratt, ; Darsteller: Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ronald Weasley), Emma Watson (Hermione Granger)

Horror of Dracula, GB 1958; Regie: Terence Fisher; Buch: Jimmy Sangster; Kamera: Jack Asher; Darsteller: Peter Cushing (Dr. Van Helsing), Christopher Lee (Graf Dracula), Michael Gough (Arthur Holmwood), Melissa Stribling (Mina Holmwood), Carol Marsh (Lucy Holmwood)

Bram Stoker's Dracula, USA 1992; Regie: Francis Ford Coppola; Buch: James V. Hart; Kamera: Michael Ballhaus; Darsteller: Gary Oldmann (Graf Dracula), Anthony Hopkins (Abraham van Helsing), Winona Ryder (Mina Harker), Keanu Reeves (Jonathan Harker)

Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens, Deutschland 1922; Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Buch: Henrik Galeen; Kamera: Fritz Arno Wagner, Günther Krampf; Darsteller: Max Schreck (Graf Orlok), Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter), Greta Schröder (Ellen Hutter), Alexander Granach (Makler Knock)

Drakula halála, Ungarn 1921; Regie: Károly Lajthay; Buch: Mihály

Kertész, Károly Lajthay; Kamera: Eduard Hoesch; Darsteller: Paul Askenas (Drakula)

Casablanca, USA; Regie: Michael Curtiz; Buch: Julius P. Epstein, Philip G. Epstein; Kamera: Arthur Edeson; Darsteller: Humphrey Bogart (Richard Blaine), Ingrid Bergmann (Ilsa Lund)

Dracula, USA 1930; Regie: Tod Browning; Buch: Garrett Ford, Dudley Murphy; Kamera: Karl Freund; Darsteller: Bela Lugosi (Graf Dracula), David Manners (Jonathan Harker), Helen Chandler (Mina Seward), Dwight Frye (Renfield), Edward van Sloan (Prof. van Helsing)

The Blairwitch Project, USA 1999; Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez; Buch: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez; Kamera: Neal Fredericks; Darsteller: Heather Donahue, Joshua Leonard, Michael C. Williams

Diary of the Dead, USA 2007; Regie: George A. Romero; Buch: George A. Romero; Kamera: Adam Swica; Darsteller: Shawn Roberts (Tony Ravello), Joshua Close (Jason Creed), Michelle Morgan (Debra Moynihan)

Nosferatu - Phantom der Nacht, BRD/F 1979; Regie: Werner Herzog; Buch: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Darsteller: Klaus Kinski (Graf Dracula), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Roland Topor (Renfield), Walter Ladengast (Dr. Van Helsing)

La Belle et la Bête, Frankreich 1946; Regie: Jean Cocteau; Buch: Jean Cocteau; Kamera: Henri Alekan; Darsteller: Jean Marais (Bestie/Prinz), Josette Day (Bella)

Faust, Regie: F.W.Murnau; Buch: Gerhart Hauptmann, Hans Kyser nach J.W.Goethes *Faust*; Kamera: Carl Hoffmann; Darsteller: Gösta

Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Gretchen)

10.4 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Count Chokula Getreideflocken.....	-11-
Abb. 2	Nosferatu-Eine Symphonie des Grauens, DVD Cover.....	-15-
Abb. 3	Dracula Halála, Plakat.....	-15-
Abb. 4	Dracula, Wiederaufführungsplakat.....	-20-
Abb. 5	Horror of Dracula, deutsches Erstaufführungsplakat....	-25-
Abb. 6	Horror of Dracula, Screenshot, Pfählung Lucy.....	-27-
Abb. 7	Horror of Dracula, Screenshot, Tagebuch.....	-32-
Abb. 8	Nosferatu-Phantom der Nacht, DVD Cover.....	-38-
Abb. 9	Bram Stoker's Dracula, Kinoplakat.....	-42-
Abb.10	Bram Stoker's Dracula, Screenshot, Seward Drogen.....	-44-
Abb. 11	Bram Stoker's Dracula, Screenshot, Vampirbraut.....	-45-
Abb. 12	Bram Stoker's Dracula, Screenshot, Helsing Kuss.....	-50-
Abb. 13	Bram Stoker's Dracula, Screenshot, Graf alt/Liebe.....	-53-
Abb. 14	Nosferatu-Eine Symphonie des Grauens, Schreck.....	-60-
Abb. 15	Dracula, Lugosi.....	-62-
Abb. 16	Horror of Dracula, Lee charmant.....	-63-
Abb. 17	Horror of Dracula, Lee blutgierig.....	-64-

Abb. 18 Nosferatu-Phantom der Nacht, Screenshot, Kinski.....-66-

Abb. 19 Bram Stoker's Dracula, Screenshot, Fledermaus.....-67-

Abb. 20 Bram Stoker's Dracula, Screenshot, Jung.....-68-

10.5 Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe, selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Berlin, den 23. Februar 2010

Ellen Blumberg